



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Rachel Ventura Rabello

Mergulho na matéria da palavra: fracasso em Clarice Lispector

Rio de Janeiro

2019

Rachel Ventura Rabello

Mergulho na matéria da palavra: fracasso em Clarice Lispector



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a Dra. Ieda Maria Magri

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L771 Rabello, Rachel Ventura.
Mergulho na matéria da palavra: fracasso em Clarice Lispector / Rachel Ventura Rabello. – 2019.
75 f.: il.

Orientadora: Ieda Maria Magri.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Lispector, Clarice, 1925-1977. A paixão segundo G. H. – Teses. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977. Água viva – Teses. 4. Feminismo - Escrita – Teses. 5. Literatura e filosofia – Teses. 6. Mulheres na literatura – Teses. 7. Fracasso (Psicologia) na literatura – Teses. I. Magri, Ieda Maria. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rachel Ventura Rabello

Mergulho na matéria da palavra: fracasso em Clarice Lispector

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 21 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ieda Maria Magri (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Maria José Cardoso Lemos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Para Liana Ventura, minha mãe, e para Rafael Fortes, meu cúmplice.

AGRADECIMENTOS

À UERJ, ao Instituto de Letras e seu corpo docente, pela minha formação acadêmica.

À Ieda Magri, pela orientação atenta, alegre e generosa.

A Davi Ferreira de Pinho, pela generosidade ao ler o percurso e compartilhar os possíveis caminhos (e todos me levaram à Clarice).

À Liana Ventura, minha mãe, por me ensinar a enxergar o real tamanho das coisas. Uma rosa é uma rosa é uma rosa – ou não.

A Raphael Rabello, meu pai, por me ensinar que sonhos podem se realizar.

À minha madrinha, Mária Ventura, por me ensinar a ter fé.

A Ruy Fabiano, por me encorajar e me apoiar como um pai.

À minha irmã, Diana Rabello, pelo apoio e confiança incondicionais.

À Juliana Martins, minha primã, por ser meu exemplo de determinação.

À Ilana Villar, por me lembrar que todo trabalho precisa de um recreio.

À Michelly Barros, por me mostrar que eu sempre soube o caminho.

À Anna Ioklevitc, por sempre me dizer (docemente) a verdade.

À Marina Calvão, pelo otimismo contagiante.

A Matheus Mendes, pela amizade, escritos e leituras compartilhadas.

À Verônica Ferreira, por toda ajuda e companheirismo.

A todos os meus amigos. Vocês sabem quem são.

À Clarice Lispector, pela magia e por me mostrar que “eu sou maior do que eu”.

Escrever é um dos modos de fracassar.

Clarice Lispector

Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

Samuel Beckett

RESUMO

RABELLO, Rachel Ventura. *Mergulho na matéria da palavra: fracasso em Clarice Lispector*. 2019. 75 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta pesquisa reflete sobre os romances *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, de Clarice Lispector, a partir dos conceitos de fracasso da linguagem e fracasso do romanesco, elaborados por Benedito Nunes em seu livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. A investigação parte do princípio de que esses conceitos foram utilizados como mote de (des)construção dessas obras. Além disso (e para isso), busca demonstrar os pontos de encontro desse modo de escrever com os conceitos de escritura de Jacques Derrida e Roland Barthes, e de *écriture féminine* (escritura feminina), de Hélène Cixous, sugerindo aproximações entre a escrita de Clarice e as teorias desses pensadores. Busca, ainda, situar as referidas obras no conjunto ficcional da autora e no contexto histórico em que foram publicadas, a saber, o contexto das discussões empreendidas após a virada linguística e do modernismo e seu desencanto.

Palavras-Chave: Fracasso. Desconstrução. Escritura. Escritura feminina.

ABSTRACT

RABELLO, Rachel Ventura. *Dive in to the word's matter: failure in Clarice Lispector*. 2019. 75 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This research reflects about Clarice Lispector's novels *The passion according to G.H.* and *Água viva*, departing from Benedito Nunes's concepts of the "failure of language" and "failure of the novel". The investigation assumes that these concepts motivated the writing of these two particular novels. Beyond (and because of) that, it intends to demonstrate the relation between this kind of writing and the concepts of *écriture* and *écriture féminine* proposed by Jacques Derrida, Roland Barthes and Hélène Cixous respectively, suggesting a dialogue among them. It also intends to situate these novels in the historical context of their publication and in relation to Lispector's earlier and later works.

Keywords: Failure. Deconstruction. *Écriture*. *Écriture féminine*.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	PAIXÃO E FRACASSO DA LINGUAGEM EM CLARICE LISPECTOR ...	14
2	A REALIDADE NÃO TEM SINÔNIMOS: AS CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM, ESCRITA E LITERATURA NO CONTEXTO DA VIRADA LINGUÍSTICA.....	20
3	AO REDOR DE CLARICE LISPECTOR: MODERNISMO E DESENCANTO	33
4	O FRACASSO EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H. E ÁGUA VIVA	48
4.1	A linguagem é o meu esforço humano.....	52
4.2	Esta é a palavra de quem não pode.....	62
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
	REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

Que mistério tem Clarice
 Que mistério tem Clarice
 Pra guardar-se assim tão firme,
 no coração

Caetano Veloso

Em nossa cultura, a palavra fracasso é entendida como antônimo de sucesso, é associada à não conquista pessoal e profissional de um indivíduo ou ao seu declínio. Fracassar ou ser um fracassado não é uma opção, a menos que se possa sair vitorioso e vender livros de auto-ajuda. Assim, muitos devem se perguntar em que sentido poderia se falar em fracasso em Clarice Lispector. Sabe-se que a autora foi uma das poucas escritoras a alcançarem reconhecimento já no livro de estreia. Além disso, o tema do fracasso não é aquele pelo qual sua obra é mais reconhecida. Proponho que pensemos um pouco a respeito dessa palavra que carrega sentidos tão negativos a fim de compreender de que modo poderia se falar em fracasso na obra de Clarice Lispector.

Etimologicamente, a palavra fracasso advém do italiano *fracasso*, cujo significado era “baque, ruína, desgraça” (HOUAISS, 2009, p. 1383). Já o verbo fracassar (também do italiano, *fracassare*) significava “destroçar, despedaçar, quebrar com estrépito” (HOUAISS, 2009, p. 1383). Assim, no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa encontramos para fracasso as seguintes definições: “1. Som estrepitoso provocado pela queda ou destroçamento de algo; barulho, estrondo 2. Falta de êxito; malogro; derrota” (HOUAISS, 2009, p. 1383). Já para o verbo fracassar, encontramos “1. *int.* Produzir fracasso, som estrepitoso; 2. *t.d.* fazer em pedaços, de forma ruidosa; despedaçar, destruir, arrasar. 3. *t.i.int.* não ter êxito; falhar, frustrar-se, malograr-se” (HOUAISS, 2009, p. 1383). Observando tais definições, pode-se concluir que os significados de fracasso na língua portuguesa derivaram tanto dos sentidos do verbo *fracassare* como do substantivo *fracasso*, da língua italiana: a primeira definição de fracasso (como estrondo de coisa que se parte ou cai) teria derivado do significado do verbo *fracassare* e a segunda do substantivo *fracasso*. O fracasso seria, assim, o resultado do ato de fracassar: o estrondo provocado pelo baque ou a ruína do objeto que foi destroçado com estrépito.

Mas, afinal, que fracasso tem (em) Clarice?

Como veremos com Benedito Nunes, e como aparece expressamente em *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, Clarice quer chegar, com e pelo ato de escrever, ao é da coisa, à

realidade não-humana, isto é, ao mundo não subjetivo. E, mais do que isso, ela busca *reproduzir*, em sua escrita, o é da coisa. Essa busca se dá a partir de uma paixão da linguagem alimentada pelo empenho ao dizer expressivo: a autora deseja que o ser seja equivalente ao dizer, mas, ao tentar efetuar essa equivalência por meio da escrita, ela fracassa. Assim, essa tentativa, que é operada por uma paixão da linguagem, ao fracassar, gera também o seu oposto: uma desconfiança da palavra, que é então encarada como um instrumento falho. Entretanto, é por meio desse fracasso da escrita que ela chegaria ao é da coisa e ao próprio livro, já que é no gesto de tentar e fracassar que a realidade inumana se mostra. A autora busca fracassar, tanto no sentido de malograr quanto no sentido de perfurar, quebrar a palavra e a narrativa para fazer emergir a matéria da palavra, o é da coisa e, assim, cria ruídos (rastros) entre um “é” e um “está”. Assim, Benedito Nunes aponta a existência de um duplo fracasso em Clarice, surgido da tentativa de equivaler o ser ao dizer: o *fracasso do romanesco*, operado por um esvaziamento da forma narrativa, e o *fracasso da linguagem*, operado pela busca ao é da coisa, à matéria da palavra. Regina Machado, em artigo publicado na revista *Remate de Males* (vol. 9, 1989) descreve o gesto dessa operação:

Poder-se-ia dizer que se trata de *chegar, pelo fracasso e pela desistência, à linguagem [...], que compreende a possibilidade do silêncio, como marca da falha da palavra. É um trabalho de comunicação, de participação da/pela linguagem, situada no limite da possibilidade de comunicar, como participação no que já é incomunicável, “indizível” [...]. É pela desistência e pela deseroização que os heróis de Clarice Lispector devem aceder à linguagem comum do silêncio como indicação do mistério da vida e do enigma da própria linguagem. (MACHADO, 1989, p. 123-124 – grifos meus)*

O trabalho de Clarice consiste em chegar, por meio da linguagem (escrita) e seu fracasso, à matéria da palavra, isto é, à essência da linguagem, que inexistente, que nada mais é que rastro, que é indizível exatamente por ser inumana. A matéria da palavra é o é da coisa: realidade inumana, não marcada pela subjetividade.

Assim, a partir da leitura de Benedito Nunes e Regina Machado e da observação das definições para a palavra fracasso, penso que a escrita de Clarice Lispector apresenta, nos livros *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, os dois sentidos encontrados no dicionário Houaiss.

Se nos detemos sobre a definição de fracasso como malogro ou falta de êxito, sentido mais comumente utilizado em nossa cultura, o conceito de fracasso envolveria noções de erro, defeito, falha e inaptidão por parte daquele ou daquilo que fracassa. O *erro* pressupõe um desvio da norma, haveria algo convencionalmente instituído como certo e que o sujeito não quer ou não consegue efetuar. Assim, o erro poderia ser fruto de uma intenção ou de uma

incapacidade. Já o *defeito* sugere um funcionamento, que por sua vez envolve a ideia de um organismo formado por partes articuladas entre si, cada uma exercendo uma função; o defeito seria, assim, fruto de um mal funcionamento entre essas articulações, o que sugere uma quebra de expectativa, em que algo não funciona conforme o esperado. A *falha* envolve os sentidos de erro e defeito (expostos acima) e também a ideia de uma fissura: uma montanha pode ter falhas em sua superfície, uma rasura ou rachadura.

Assim, penso que o fracasso do romanesco em Clarice poderia ser entendido como um erro, um desvio da norma (as leis do romance realista) ou como uma falha (geográfica), em que a narrativa seria esburacada, formada por depressões e vazios. Da mesma forma, o fracasso da linguagem poderia ser entendido como um erro (fruto da incapacidade da linguagem de expressar ou de equivaler o ser ao dizer) ou um defeito, em que as articulações da linguagem não funcionam conforme o esperado, não realizam uma equivalência entre o que se quer dizer e o que de fato se diz.

Entretanto, se nos detemos sobre a primeira definição de fracasso encontrada no dicionário Houaiss (“som estrepitoso provocado pela queda ou destroçamento de algo”), podemos pensar em como essa definição se choca com o fracasso da linguagem e do romanesco entendidos como fruto de uma incapacidade ou defeito, cujo resultado seria o silêncio ou a inexpressão. Se concebermos fracasso como estrondo, o fracasso da linguagem e do romanesco seria fruto de uma fissura ou de uma quebra na palavra, e não teria como resultado o silêncio, mas, ao contrário, um barulho: o estrondo da linguagem e do romanesco. Acredito que essa concepção de fracasso também esteja presente em Clarice, como se ela quisesse perfurar, partir, quebrar a palavra para desvelar o que ela oculta – e encontrasse só vestígio, só rastro. Ou como se ela entendesse a linguagem como o fracasso (estrondo) que resulta da fissura que há entre o eu e o mundo. Ou ainda como se o ser e o dizer fossem uma mesma coisa que se partiu e a linguagem não fosse senão o fracasso (estrondo) resultante disso.

A ambiguidade dos sentidos da palavra fracasso (que pode ser encarado tanto como malogro quanto como estrondo) dialoga com um embate teórico-filosófico que é fruto de um movimento a que se convencionou chamar de *virada linguística*, pois teve como marco o surgimento da linguística estruturalista de Ferdinand de Saussure e da semiótica de Charles Peirce, no século XX. Tal embate consiste em refletir acerca da natureza da linguagem, se ela era referencial (representativa, dependente de sua relação com as coisas ou com a verdade) ou autorreferencial (arbitrária, dependente somente de seus contextos de uso e de sua própria

estrutura sistêmica) e as consequências dessas concepções nas bases que fundamentam o pensamento ocidental (filosofia, ciência e literatura).

Nesse contexto da virada linguística, Jacques Derrida observa que a história do pensamento ocidental pautou-se, desde os pré-socráticos, numa relação de dependência da linguagem com o *lógos* (a razão, a verdade) que, por sua vez, dependia da presença daquele (do homem, do *falo*) que falava (*phoné*). Assim, para Derrida, o pensamento ocidental fundou-se em uma estrutura fonofalocêntrica, cuja dependência da presença daquele que falava concedeu à escrita uma função de suplemento da fala, de mero registro. A essa dependência Derrida deu o nome de *metafísica da presença*. Também nesse contexto, a Teoria da Literatura, influenciada por obras de escritores como Mallarmé e James Joyce, se coloca em um movimento de rejeição ao romance realista e à poesia romântica, cujos papéis consistiam em representar a realidade ou expressar o sentimento do poeta. Roland Barthes foi um importante expoente desse movimento teórico na literatura que, a partir de Mallarmé e das vanguardas modernistas, passou a questionar sua função e seus modos de criação.

O fracasso concebido como ruína ou malogro, fruto de um erro ou defeito, pressupõe que haja uma essência (ou origem), algo tido como certo ou que funciona de um determinado modo; já o fracasso entendido como estrondo, fruto de um gesto de destruição, sugere que a essência é a própria ruína (o rastro). Assim, penso que a escrita de Clarice Lispector, ao buscar, pelo fracasso, a inscrição da realidade inumana, isto é, desprovida de uma lógica da identidade, estaria entre uma concepção essencialista (referencial) e uma concepção cética (autorreferencial) da linguagem, de modo que o tema do fracasso em sua obra também se encontraria entre o que Derrida chamou de “pensamento da presença” e “pensamento do rastro”, entre uma concepção de escrita como registro da fala e a concepção de escrita como inscrição de um rastro (escritura¹); do mesmo modo, sua concepção de literatura estaria entre uma escrita representativa, presa às leis do Realismo, e uma escrita autônoma (escritura), que nada representa a não ser a própria criação do romance. Além disso, sua escrita também estaria entre uma concepção autônoma de literatura e uma escritura feminina (Cixous), que se deixa afetar pelo exterior.

A partir do pensamento de Derrida contra o fonofalocentrismo e a metafísica da presença e seu elogio à escrita como manifestação de um pensamento do rastro (escritura), Cixous propõe uma *écriture féminine* (escritura feminina), que não consiste em uma escrita

¹ Utilizarei o termo *escritura* (inscrição de um rastro) a fim de diferenciá-lo do conceito de escrita como suplemento da fala. Além disso, as edições dos livros de Derrida e Barthes consultadas nesta pesquisa também utilizam este termo.

feita por mulheres, mas na inscrição de uma economia libidinal feminina, que se deixa afetar pelo outro a ponto de perder sua identidade. Esse conceito se relaciona ao contexto do desencanto de alguns valores modernistas, na medida em que as obras passaram a rejeitar a autonomia e a impessoalidade da arte em proveito da inscrição do exterior e do eu.

Considero que os romances *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* são exemplares desse aspecto do projeto ficcional de Clarice Lispector, que consiste em *inscrever*, pela paixão da linguagem e seu fracasso, a realidade inumana e a matéria da palavra. Por esse motivo, esses serão os livros analisados neste trabalho.

Assim, iniciarei esta pesquisa apresentando a leitura de Benedito Nunes acerca do projeto ficcional de Clarice Lispector, em que o crítico expõe a presença dos conceitos de drama ou paixão da linguagem e fracasso da linguagem e do romanesco na obra da autora, que são essenciais para dar prosseguimento à pesquisa.

No segundo capítulo, apresentarei o contexto da virada linguística e os conceitos de Jacques Derrida, Roland Barthes e Hélène Cixous, a fim de inserir a escrita de Lispector nesse contexto e utilizar o vocabulário teórico desses pensadores na análise dos romances que compreendem o corpus desta pesquisa.

Em seguida, no terceiro capítulo, abordarei o contexto literário em que a autora produziu sua obra, relacionando-a (brevemente) com o cenário literário nacional e internacional. Apresentarei as manifestações desses contextos em sua escrita, a partir do conceito de “poética do empobrecimento”, de Sonia Roncador, que consistiria no projeto estético adotado pela autora nos seus últimos anos de vida.

No quarto capítulo, explicarei de que modo os romances escolhidos como *corpus* dessa pesquisa apresentam o tema do fracasso e a concepção de escrita e literatura da autora, a partir de uma exposição do conceito de escritura feminina, de Hélène Cixous. Além disso, apresentarei a investigação que fiz a respeito de cada romance, demonstrando algumas de suas particularidades em relação aos outros livros e situando-os no conjunto da obra de Clarice Lispector.

1 PAIXÃO E FRACASSO DA LINGUAGEM EM CLARICE LISPECTOR

O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.

Água viva

*

O indizível só poderá me ser dado através do fracasso de minha linguagem.

G.H.

Em seu livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes concebe toda a obra de Clarice como um projeto ficcional, em que seus contos e romances, atravessados por uma linha temática e traços estilísticos em comum, formam um só conjunto narrativo. Isto, no entanto, não significa dizer que seus livros sejam todos iguais.

Toda uma temática da existência, a que não são estranhos os contos da autora publicados entre 1952 e 1971, projeta-se através das situações das personagens. Mas de romance para romance, contrastando com a permanência dessa temática e com a ênfase paratética da prosa, registram-se variações do ponto de vista do sujeito narrador e do próprio discurso narrativo. (NUNES, 1989, p. 14)

Embora apresentem uma mesma linha temática, os livros se distinguem no modo como são narrados e também no discurso em si. O crítico aproxima a linha temática que percorre a obra de Clarice à filosofia existencialista, mas a afasta desta corrente filosófica ao identificar que no final das contas o que prevalece é uma perspectiva mística, que faz com que “a subjetividade, e portanto a experiência interior” percam “o privilégio ontológico que o existencialismo propriamente dito lhes outorga” (NUNES, 1989, p. 101). Assim, serão as relações práticas que irão consolidar o estado de alienação introspectiva da existência individual e não a experiência interior.

Este ponto de vista vai de encontro, de certa forma, à aproximação feita por outros críticos da obra de Clarice com os romances de viés psicológico², escritos sob a técnica do fluxo de consciência ou monólogo interior. Nunes ressalta a importância da realidade exterior na obra de Clarice Lispector como uma espécie de gatilho que ativa a realidade interior de seus personagens e seu conseqüente alheamento introspectivo. É a visão de um cego mascando chicletes que ativa a “crise” de Ana, no conto *Amor*. É o encontro com o desenho da empregada e, depois, com a barata, que fará G.H. mergulhar em uma espécie de transe

² Sobre este aspecto da apreciação crítica da obra de Clarice, ver capítulo 3.

introspectivo. Isso significa que, na obra de Clarice Lispector, a experiência interior não é algo que antecede ou independe da realidade exterior. Deste modo, “as personagens de Clarice Lispector são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar” (NUNES, 1989, p. 104).

Benedito Nunes, ao traçar uma aproximação entre os dois primeiros romances de Clarice, *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, destaca uma fusão entre a posição da personagem e do narrador, que passa a ocupar o centro da narrativa. Embora escritos em terceira pessoa, esses livros apresentam um narrador que, por meio do uso do discurso indireto, acaba por se fundir às protagonistas. Então o narrador não é mais externo à narração, não narra como se fosse imune aos acontecimentos, mas percebe-os e sente-os tal qual a personagem, como se a incorporasse³, alternando também essa incorporação com a imposição de sua presença como narrador. A este modo de narrar o crítico dará o nome de *narrativa monocêntrica*⁴.

Já em *A maçã no escuro*, essa fusão do narrador com a personagem é alterada, pois a relação entre eles acontece no discurso narrativo: por meio de enunciados assertóricos e modais, o narrador alterna uma *visão direta e próxima* e uma *visão indireta e distanciada* (NUNES, 1989, p. 49) da personagem. Em ambos os casos, de todo modo, a realidade interna do protagonista (Martim) é mais suposta e projetada do que efetivamente conhecida ou experimentada pelo narrador. Assim, é a partir deste romance que, à temática da existência é acrescentada a temática da linguagem.

Com a deseroização de Martim e a relativização da narrativa monocêntrica, o que sobressai no romance é a própria linguagem. Ela é a protagonista. A temática da linguagem se estende à própria narrativa: é o *drama da linguagem*, em que “a narração que acompanha o processo de desapossamento do *eu*, e que tende a anular-se juntamente com este, constitui o

³ “A romancista, que adota a terceira pessoa, não se suprime como instância externa da narração. Mas também percebe e sente com a personagem. Ora a ela aderindo, ora lhe impondo a sua presença como sujeito-narrador, a romancista pratica um modo de ver oscilante, verdadeiro regime de transação, que se reflete na alternância do discurso direto e do indireto, contíguos e deslizantes, um já silhuetado no outro [...]”. (NUNES, 1989, p. 29)

⁴ “O papel da protagonista, tanto em *Perto do coração selvagem* como em *O lustre*, excede a função de um primeiro agente, que apenas conduz ou centraliza a ação. Ela é a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que *condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica*, isto é, *como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que é o próprio narrador que ocupa*. Em suma, a posição do narrador se confunde ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem (NUNES, 1989, p. 29 – grifos do autor).

ato desse mesmo *eu*, que somente pela narração consegue reconquistar-se” (NUNES, 1989, p. 76 – grifos do autor).

Martim é um engenheiro que, pensando ter assassinado sua esposa, foge e chega a uma fazenda, onde é acolhido pela proprietária (Vitória), que, atraída por ele, contrata-o para serviços braçais. Na fazenda também mora Ermelinda, prima viúva de Vitória, e logo a possibilidade de um triângulo amoroso se forma entre os três. Esta é a realidade exterior que circunda o protagonista, mas este livro é a narrativa de um itinerário interior:

O personagem foge duplamente: das consequências do crime e do seu próprio passado. E na medida em que foge fisicamente, o crime se transforma num ato positivo de ruptura com a sociedade e a fuga, num movimento de *evasão interior*. [...] Podemos distinguir nessa trajetória, entre a transgressão inicial cometida e a final sanção do crime, *as etapas de um itinerário*, que Martim percorre, após a ruptura com o passado e com a sociedade, à *busca de si mesmo, de sua identidade pessoal*. (NUNES, 1989, p. 40 – grifos meus)

A trajetória de Martim é física, mas também metafísica – a busca de sua identidade: é um itinerário interior. A ruptura com a sociedade se dá não só por ter transgredido as leis, mas por atribuir à palavra crime e ao ato em si um valor positivo de libertação. A busca de sua identidade pessoal se transforma no desejo de despojar-se de seu eu anterior. Para isso, Martim se entrega à realidade concreta que o cerca, rejeitando as palavras em seus sentidos comuns⁵. Mas ele fracassa na sua tentativa de construir uma nova identidade, fracassa no desejo de *ser* a partir de um (novo) *dizer*:

Como a existência pessoal de Martim, que fracassa, também fracassa o dizer da narrativa. Todos os temas gerais, de ordem filosófica e religiosa [...] que aparecem entrelaçados na prática meditativa de *A maçã no escuro* – podem ser reduzidos a um só problema [...]: o problema do ser e do dizer. (NUNES, 1989, p. 57)

O problema do ser e do dizer diz respeito aos limites da linguagem, à “ambiguidade da linguagem, que distorce ou neutraliza o desejo de ser que nela se investe” (NUNES, 1989, p. 111). Isto é, o desejo de ser impulsiona as personagens de Clarice à expressão, mas, ao dizerem, deparam-se com “a pobreza da coisa dita” (LISPECTOR, 2009, p. 18). As personagens, “tomadas pela paixão da linguagem”, por “um lado, buscando exprimir-se,

⁵ “Martim tentou, alterando o sentido codificado da palavra crime, romper o círculo das significações objetivadas. Mas nele continuaria se refletindo o código transgredido. Ainda é a linguagem comum [...], o que subjuga Martim, dificultando-lhe o acesso a um modo de ser próprio.” (NUNES, 1989, p. 110)

aderem às palavras de maneira plena; mas por outro, seduzidas pela ideia de plenitude, sentem-se prisioneiras dentro das palavras que as dominam, que lhes furtam ao ser na forma da expressão consumada” (NUNES, 1989, p. 111). Assim, a paixão da linguagem se transforma em desconfiança:

Mas essa ambição desmedida [...] de equiparação entre ser e dizer, expõe as personagens ao fracasso e ao desastre. Martim fracassa regressando à linguagem comum, alienada, em que as palavras separam da realidade; G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá o seu reverso na desconfiança da palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transforma-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas. (NUNES, 1989, p. 112 – grifos meus)

Equivaler ser e dizer é uma ambição fadada ao fracasso. Assim, a outra face da paixão da linguagem é a desconfiança da palavra e a tentativa de expressão se transforma na tentativa de uma “silenciosa adesão às próprias coisas”. Entretanto, penso que, em *Lispector*, essa adesão às próprias coisas só poderia se dar através do fracasso da linguagem entendido como rasura ou estrondo, portanto não seria uma adesão silenciosa, pois é só através do fracasso que o indizível se mostra. De todo modo, todas essas questões aparecem exemplarmente em *A paixão segundo G.H.* e em *Água viva*, tanto na linha temática, quanto no aspecto formal.

Acerca da linha temática, como vimos, Benedito Nunes aponta o tema da existência, mas destaca uma prevalência de uma perspectiva mística em Clarice, que a distanciaria da filosofia existencialista de Sartre. Na perspectiva mística, “a experiência da náusea subtrai o sentido do mundo para estabelecer, por meio do êxtase místico, uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não-humana” (PINTO, 2005, p. 7). É por meio da linguagem que Clarice quer adentrar a realidade não-humana, a coisa, mas essa realidade não-humana não possui linguagem, é inexpressiva. É nesse sentido que só seria possível chegar à coisa por meio do fracasso da linguagem, fracasso este entendido como insuficiência: somente através da tentativa de exprimir e de seu fracasso nesse empreendimento é que ela alcançaria o inexpressivo.

Acerca do aspecto formal, Nunes destaca a *problematização da forma narrativa*, que “se opera através de sucessivos desvios do eixo mimético centrado na consciência individual” (NUNES, 1989, p. 150). Nos primeiros romances, a forma da narrativa monocêntrica, em que o narrador ocupa o centro, é relativizada pelo uso em terceira pessoa, que sugere um distanciamento da consciência individual. Já a partir de *A maçã no escuro*, a relativização se dá por meio do drama da linguagem, que coloca a linguagem no centro e não mais o narrador

ou a personagem. No entanto, quando a narrativa assume a primeira pessoa, em *A paixão segundo G.H.* (e também em *Água viva*), o “monocentrismo reaparece, dessa vez porém identificando, sem disfarce possível, o sujeito que se faz personagem, e que manifesta, cruamente, a sua *persona*, a sua máscara de escritor” (NUNES, 1989, p.151). Nesses romances, ao adotar a primeira pessoa, a narrativa monocêntrica não é mais relativizada, mas alcança o seu ápice, ao mesmo tempo em que questiona a possibilidade de equivaler o ser e o dizer, elevando a linguagem ao papel de protagonista. Sua escrita, assim, é ambígua: “só possui e cria a realidade negativamente, aproximando-se, pelo silêncio, do indizível, da mudez que a extinguiria. Problematizada e esvaziada a forma narrativa, o romance narra o seu próprio fracasso: o fracasso da história, a dissolução do romanesco” (NUNES, 1989, p.151 – grifos meus). No entanto, ao contrário de Benedito Nunes, penso que essa ambiguidade está na relação fracasso – silêncio: sua escrita se aproximaria, pelo fracasso, isto é, pelo estrondo da linguagem e não pelo silêncio, da mudez que a extinguiria. De todo modo, o romance narra o seu próprio fracasso.

Neste aspecto, a obra de Clarice é emblemática de um movimento de esvaziamento da forma narrativa, realizado pela ficção que lhe era contemporânea:

Temendo cair na mentira da narração, o ficcionista dos nossos dias, que passou a desconfiar de si mesmo, e que procura opor às significações objetivadas o fluxo da linguagem, também esvaziou o próprio objeto da ficção. Será impossível narrar sem questionar a forma da narrativa e o sentido mesmo da realidade. *A obra de Clarice Lispector, que se desliga do mito e se volta sobre si mesma, participa desse esvaziamento do romanesco na literatura contemporânea.* (NUNES, 1989, p. 154 – grifo meu)

Benedito Nunes, então, aproxima a escrita de Clarice ao conceito de escritura, de Roland Barthes⁶, em que a linguagem não tem mais uma pretensa relação com a realidade. Não é que Clarice menospreze as palavras, mas o fascínio pela coisa (a busca pelo é da coisa) recai sobre sua escrita como a “assombração do silêncio” (SARTRE apud NUNES, 1989, p. 144), o que a faz, por uma escolha intencional ambígua, ao mesmo tempo intensificar e esvaziar a expressão verbal.

Jamais triunfante, a escritura de Clarice Lispector, assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mística da coisa, sempre ameaçando-a com o risco de

⁶ “a palavra escritura toma para nós um sentido amplo que liga a intencionalidade, que não é intuição voluntária ou desígnio, mas disponibilidade criadora, como *pathos*, ao *ethos* subjacente da forma literária que engaja o escritor e de que fala Roland Barthes” (NUNES, 1989, p. 144 – grifos do autor).

emudecimento, é uma *escritura conflitiva*, autodilacerada, *que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade*. (NUNES, 1989, p. 145 – grifos meus)

Esta *escritura conflitiva*, que problematiza as relações entre linguagem e realidade, está em sintonia com os embates teóricos do contexto da virada linguística. No próximo capítulo, veremos como este contexto influenciou a teoria literária e a filosofia, tornando a escrita e o pensamento uma “atividade problemática e problematizante” (NUNES, 1989, p. 154), a fim de, posteriormente, observarmos, na escrita de Clarice Lispector, os ecos das teorias de Roland Barthes, Jacques Derrida e Hélène Cixous, desenvolvidas nesse contexto.

2 A REALIDADE NÃO TEM SINÔNIMOS⁷: AS CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM, ESCRITA E LITERATURA NO CONTEXTO DA VIRADA LINGUÍSTICA

Desde a antiguidade, a linguagem era concebida como a representação da razão (*logos*) e da verdade. Assim, estabeleceu-se, entre linguagem e *logos*, e entre voz e escrita, uma relação hierárquica: a fala seria a representação da razão e teria com o *logos* uma relação direta, enquanto a escrita seria um mero registro ou “suplemento da fala” (ROUSSEAU *apud* DERRIDA, 2008, p. 9). A veracidade e autenticidade do discurso eram atestados por meio da presença daquele que o enunciava, o que tornava a escrita um discurso fundado por uma ausência e, portanto, distante da verdade. Essa estrutura foi basilar em toda a história da filosofia, desde Platão, pela oposição primordial Presença/ausência. A partir dela, outras oposições surgiram, como Humano/animal, Universal/particular, Mente/matéria, Homem/mulher, Fala/escrita. Jacques Derrida (1930 – 2004) se propõe a demonstrar que tais dicotomias fundaram as bases do pensamento ocidental, que “sempre atribuiu ao *logos* a origem da verdade em geral: a história da verdade, da verdade da verdade, foi sempre (...) o rebaixamento da escritura e seu recalçamento fora da fala ‘plena’” (DERRIDA, 2008, p. 4). Tal estrutura hierárquica foi chamada por Derrida de *metafísica da presença*, isto é, “o privilégio da presença como valor supremo, em prejuízo de qualquer diferimento, repetição ou diferença em todos os sentidos do termo” (NASCIMENTO, 2004, p. 21). O pensamento ocidental se constituiu sob o domínio da razão (*lógos*), da fala (*phoné*) e do homem (*falo*), ou seja, a *metafísica da presença* é, portanto, associada a três privilégios identificados por Derrida no pensamento ocidental – o logocentrismo, o fonocentrismo e o falocentrismo – reduzidos a um só termo: *fonofalocentrismo*.

Em *A farmácia de Platão* (2005), Derrida pensa sobre a relação entre voz e escrita e chega ao conceito de *metafísica da presença* a partir do trecho final do diálogo platônico entre Sócrates e Fedro, denominado *Fedro ou Da Beleza* (2000 [s.d.], p. 120-130), em que a arte da oratória é discutida. Neste trecho, Sócrates faz uso de uma lenda egípcia a fim de sustentar seus argumentos e advertir sobre os perigos da escrita. Na lenda, o deus Toth submete suas invenções ao deus-supremo Tamuz para aprovação antes de sua apresentação ao povo egípcio. Em meio a invenções como números, geometria, astronomia e jogo de dados, os caracteres gráficos (escrita) são apresentados por último como um *phármakon* (que pode ser

⁷ LISPECTOR, 1998, p. 73.

traduzido tanto por remédio como veneno) que “tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória” (DERRIDA, 2005, p. 121).

Tamuz rejeita o advento da escrita com o argumento de que esta invenção tornaria os homens esquecidos, já que deixariam de exercitar a memória, “depositando, com efeito, sua confiança no escrito, e do fora, graças a marcas externas, e não do dentro e graças a si mesmos, que se lembrarão das coisas” (DERRIDA, 2005, p. 49). Os homens deixariam de apoiar-se na memória e, assim, a necessidade da absorção do conhecimento se extinguiria, já que poderiam simplesmente consultar o que está escrito e repeti-lo. Por este ponto de vista, só seria sábio aquele que fala, que exterioriza uma verdade e conhecimento interiores, uma sabedoria essencial. A escrita, por ser algo externo e secundário, não poderia ter sua veracidade atestada, já que seria apenas um registro do que foi dito por alguém que ali já não está.

Mais adiante, Sócrates complementa o argumento de Tamuz:

O maior inconveniente da escrita, parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos [*escritos*]: falam das coisas como se estivessem vivas, mas se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. Mais: uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que o entendem como aos que podem não compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve [...] tem sempre a necessidade da ajuda de seu autor, pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo. (PLATÃO, 2000, p. 123)

A escrita teria o mesmo problema da pintura: fundada em uma ausência (da voz e do enunciador), estaria condenada, como Eco, a repetir-se por toda a eternidade. Sócrates, assim, atribui à presença a legitimidade do discurso. Somente por meio da presença a veracidade do discurso poderia ser atestada, somente a presença seria capaz de preservar fielmente o que foi dito e pensado, desfazendo qualquer ambiguidade ou mal entendido. Assim, o dizer deveria equivaler ao ser, ao pensamento, isto é, à verdade e ao *logos*.

A partir do século XX, é possível delinear um movimento histórico em que o conceito de linguagem começa a se desprender da presença, do *logos* e da *phoné*. É neste sentido que Derrida afirma que, “deixando de designar uma forma particular, derivada, auxiliar da linguagem em geral (...), o conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem” (DERRIDA, 2008, p. 8). Tal movimento histórico culminou no que se convencionou chamar de *virada linguística*, pois teve como marco o nascimento da linguística estrutural e da semiótica, fundadas por Ferdinand de Saussure e Charles Peirce. “Em Saussure, a ideia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em

relação à realidade (resultando da relação entre os signos) e não referencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas)” (COMPAGNON, 1999, p. 99). Assim, a relativa autonomia da língua e a problematização do referente na relação entre linguagem e mundo colocou a linguagem como protagonista e afetou diversas áreas do conhecimento. A biologia cibernética, por exemplo, passou a ser uma ciência cada vez mais regida pelo grama, pela grafia, pela técnica. Uma ciência capaz de “desalojar de seu interior todos os conceitos metafísicos — e até mesmo os da alma, de vida, de valor, de escolha, de memória — que serviam antigamente para opor a máquina ao homem” (DERRIDA, 2008, p. 11). Já a filosofia deixou de se centrar na consciência e no sujeito para se voltar para a linguagem como objeto de investigação filosófica, originando, assim, a filosofia analítica da linguagem, “movimento filosófico que se caracteriza por considerar que a análise da linguagem – por oposição a uma análise direta da consciência ou a uma descrição empírica de um conjunto de fenômenos – consiste no método mais adequado para a reflexão filosófica” (MARQUES, 2005, p. 7). Essa corrente filosófica, por meio da análise da linguagem centralizada nas sentenças com conteúdo proposicional (que podem ser verdadeiras ou falsas), buscou dar conta do problema da relação entre significação, realidade e verdade. O que interessava naquele momento era analisar se uma sentença refere ou não e, conseqüentemente, se corresponde ou não à realidade.

Foi dentro desse contexto da virada linguística que Derrida se propôs a repensar o papel da escrita na concepção de linguagem e na formação do pensamento ocidental: “não há dúvida de que o *problema da linguagem* nunca foi apenas um problema entre outros. Mas nunca, tanto como hoje, invadira *como tal* o horizonte mundial das mais diversas pesquisas e dos discursos mais heterogêneos em intenção, método e ideologia” (DERRIDA, 2008, p. 7 – grifos do autor). O filósofo entendia que, naquele momento, apesar de haver uma espécie de transbordamento do conceito de linguagem para a escrita, que a excederia e a compreenderia, ela permanecia numa relação de dependência com o *logos* e, conseqüentemente, com a *phonè*. A linguística estruturalista de Saussure, por exemplo, embora tenha inaugurado uma certa autonomia da língua, ainda mantinha relações com a *metafísica da presença*, como podemos observar no trecho abaixo, que apresenta semelhanças com o trecho de Sócrates, citado mais acima:

Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; *a única razão de ser do segundo é representar o primeiro*; o objeto linguístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; *esta última, por si só, constitui tal objeto*. Mas a palavra escrita se mistura tão intimamente à palavra falada, da qual é a imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior

importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo. É como se acreditássemos que, para conhecer uma pessoa, melhor fosse contemplar-lhe a fotografia do que o rosto. (SAUSSURRE, 2006, p. 34 – grifos meus)

Nesta passagem, Saussure define que a função da escrita não é outra senão a de representar a fala. Embora reconheça uma “mistura íntima” entre a palavra falada e a escrita, ele afirma que língua e escrita são dois sistemas distintos, ou seja, define a língua como a palavra falada, sendo a escrita um mero registro da língua, restringindo o objeto de estudo da linguística à fala. Portanto, depreende-se deste trecho que seus argumentos para tal separação se fundamentam ainda numa estrutura pautada pela presença, em que a *phonè* teria o papel principal e a escrita um papel secundário, de retrato ou espelho.

Observando essa incoerência – de concepções de linguagem que transbordam para a escrita mas que ainda mantêm uma relação hierárquica com o *logos* e a presença –, Derrida propõe uma filosofia da *Desconstrução*, que consiste em identificar, destacar e desconstruir (e, eventualmente, reconstruir, mas de outro modo) as concepções de fala e de escrita que suportam o pensamento ocidental mesmo no século XX.

Partindo de um texto inicial, e concebendo-o como um tecido, em que tramas e fios se cruzam em direções e sentidos múltiplos, a Desconstrução aproxima-se e afasta-se deste texto primeiro, de modo a gerar mais e mais direções e sentidos. Substitui-se a relação entre o *querer-dizer* e o *dito*, entre o *logos* e a linguagem, por um *jogo* em que os textos se interpenetram. Portanto, a Desconstrução não pretende destruir essa relação, mas desconstruí-la, desarticulando-a, formando novos modos de articulação.

De acordo com esta concepção da linguagem (como um jogo entre tramas que se cruzam), não é mais possível pensar em uma origem (autor, significado, *logos*). O texto passa a ser concebido como um vestígio, um rastro, “isto é, a *marca* de uma inscrição ‘arcaica’ que não se deixa apreender na oposição presença/ausência” (NASCIMENTO, 2015, p.153 – grifo do autor).

Em *Gramatologia* (2008), Derrida busca conceber um projeto de ciência do grama, da escrita (escritura). O filósofo embarca em uma desconstrução da linguística de Saussure, considerando-a como um sistema de pensamento que se mantém sob a *metafísica da presença* (já que ainda se baseia em uma dicotomia), embora a atualize dentro do contexto do estruturalismo do século XX. A metafísica da presença se mostra no conceito de signo: fruto da oposição entre um significado (conceito) e um significante (imagem acústica ou caractere gráfico).

Derrida entende que a concepção de um conceito abstrato cuja representação se manifestaria no significante é a ratificação de uma natureza secundária da escrita, ou seja, é manter a visão de que a escrita é apenas um registro da fala. De acordo com sua teoria, essa concepção é abalada pelo movimento que constitui o jogo entre escrita e linguagem, um movimento que se manifesta desde sua (não) origem, que é puro rastro, pura *différance*⁸. Assim, o que o jogo realiza é, em si, uma produção de *significantes de significante*, em que “a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites” (DERRIDA, 2008, p.8).

Os conceitos de rastro e *différance* surgem a partir das noções de Saussure de arbitrariedade e valor diferencial do signo. Para Derrida, a arbitrariedade do signo se dá sob a forma de rastro imotivado, porque todo signo, “enquanto inscrição gráfica, pressupõe um sistema diferencial de remissões que constituem o rastro imotivado” (NASCIMENTO, 2015, p. 152). Deste modo, o caráter arbitrário do signo implica o seu valor diferencial, formando uma só “‘unidade diferencial’, que estrategicamente ainda se pode chamar de signo, mas que se deixa igualmente deslocar pelo valor de *grama ou grafema* (do grego *grámma*, letra, escrita)” (*ibid*). A arbitrariedade do signo é explicada, assim, pela diferença. Neste sentido, a unidade do signo não dependeria somente do significante ou do significado, mas da *relação diferencial* que estabelece com os demais signos do sistema. O signo é formado por sua relação com outros signos, não tendo origem na realidade, mas derivando do próprio sistema linguístico. Ou seja, o signo não tem origem, é rastro.

Entretanto, é importante compreender que o pensamento do rastro não se opõe ao pensamento da presença, mas se distingue dele, pois opor um pensamento ao outro constituiria uma dicotomia, seria ainda operar dentro da lógica da metafísica da presença. Para exemplificar as características essenciais ao pensamento do rastro, transcrevo aqui um trecho de *Gramatologia*:

O que chamamos aqui de rasura dos conceitos deve marcar os lugares dessa meditação por vir. Por exemplo, o valor de arquia transcendental deve fazer sentir sua necessidade antes de ele próprio se deixar rasurar. O conceito de arquirastro deve fazer direito tanto a essa necessidade quanto a essa rasura. Ele é, com efeito, contraditório e inadmissível na lógica da identidade. O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que sustentamos e de acordo com o percurso que seguimos – que a origem sequer desapareceu, que nunca

⁸ Neologismo criado por Derrida, *différance* “imprime o valor diferencial antes mesmo que as oposições binárias se estabeleçam, pois o termo marca sua diferença para com a *différence*, esta última se guardando ainda para uma lógica opositiva. (...) *différance* é o nome rasurado em francês para indicar a origem não nominal do processo de nomeação. Ela sinaliza, portanto, a *tradução* do rastro original como re-interpretação de uma origem não simples em termos de linguagem, cujo conceito se deixaria dominar de ponta a ponta pela metafísica da presença” (NASCIMENTO, 2015, p. 155-156 – grifos do autor).

foi constituída a não ser retrospectivamente por uma não origem, o rastro, transformado assim em origem da origem. Sendo assim, para arrancar o conceito de rastro do esquema clássico que o fazia derivar de uma presença ou de um não rastro originário, tornando-o uma marca empírica, é preciso realmente falar de rastro originário ou arquirastro. E no entanto, sabemos que esse conceito destrói seu nome e que, se tudo começa pelo rastro, não há sobretudo rastro originário. (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 155)⁹

O pensamento do rastro nega qualquer origem, pois tudo é rastro, vestígio. Entretanto, não é o vestígio de uma presença que já não está presente, mas sim que *nunca* esteve presente. Portanto, não constitui uma dicotomia. O rastro é a marca mesma de uma ausência. Isso é inadmissível na lógica da identidade, própria ao pensamento da presença. Nessa lógica, se tudo é rastro do rastro, significante do significante, então deveria haver ao menos um rastro originário, a que Derrida chama de arquirastro. Mas este seria um conceito contraditório, pois “se tudo começa pelo rastro, não há sobretudo rastro originário”, ou seja, o próprio conceito de rastro impossibilita o conceito de arquirastro e, na verdade, qualquer teleologia.

Trouxe o pensamento de Derrida para este trabalho porque me interessa sobretudo inserir as questões inerentes à escrita de Clarice Lispector no imbróglio da discussão gerada a partir da virada linguística, a saber, a discussão sobre a natureza da linguagem: se ela é referencial (fonofalocêntrica, baseada na equivalência entre o ser e o dizer, operada pela presença) ou autorreferencial (baseada na independência do dizer em relação ao ser, operada pelos conceitos de rastro e diferença). No meu entendimento, o projeto ficcional de Clarice estaria entre a desconstrução do pensamento da presença e a construção de um pensamento do rastro, realizadas por Derrida, operado pela inscrição do que Hélène Cixous chamou de *escritura feminina*¹⁰.

O embate que impulsiona a filosofia de Derrida (se a linguagem é referencial, própria à metafísica da presença, ou autorreferencial, própria ao pensamento do rastro) repercutiu também no campo literário. A teoria da literatura, apoiando-se em uma leitura da linguística estruturalista de Saussure – que, como vimos, problematiza o papel do referente –, e entendendo que “o referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação” (COMPAGNON, 1999, p. 99), passa a recusar a ideia de que haja uma relação de transparência entre literatura e mundo.

⁹ Embora tenha lido este trecho também na edição brasileira de *Gramatologia* (2008, p.75), considerei mais clara a tradução feita por Evando Nascimento, por isso, optei por citá-la.

¹⁰ Apresentarei este conceito mais adiante, neste mesmo capítulo.

Se não se podia mais pensar o texto literário como espelho do mundo, como referência a algo que lhe seria exterior, era preciso contudo, criar outras estratégias que permitissem conceber a relação entre literatura e real. Foi nesse cenário da literatura do século XX que novos conceitos se fizeram então necessários, abrindo espaço para um pensamento crítico que começa a se delinear. (LEVY, 2011, p. 11)

A linguagem literária passa a ser entendida não como uma representação do real, mas como fundadora de sua própria realidade, criadora de mundos. Essa concepção rompe com aquela tomada pelo realismo, em que a linguagem literária funcionava como espelho do mundo.

Roland Barthes é um dos expoentes desse novo pensamento crítico, que se delineia a partir da recusa da relação entre literatura e realidade. Ele defende uma autonomização da linguagem literária: de natureza autorreferencial, ela só se referiria a si mesma. A escrita literária é definida como *escritura*¹¹ e somente ela “efetua a linguagem na sua totalidade” (BARTHES, 2004, p. 10), pois “implica a ideia de que a linguagem é um vasto sistema em que não se privilegia nenhum código” (BARTHES, 2004, p. 10). Ou seja, a escritura concebe a linguagem como um sistema de códigos, sistema esse que é homólogo ao sistema de mundo. Assim, para Barthes, “escrever é um verbo intransitivo” (BARTHES, 2007, p. 33), que não precisa de complemento para fazer sentido, tem um fim em si mesmo, já que “a linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau regido por leis próprias que são as da própria linguagem” (PERRONE-MOISÉS *apud* BARTHES, 2007, p. 8).

O escritor concebe a literatura como um *fim*, o mundo lha devolve como *meio*; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. *A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo [...] disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade.* (BARTHES, 2007, p. 33 – grifos meus)

O escritor realista concebe a literatura como um fim, isto é, a representação da realidade, mas a realidade devolve a ele a noção de que a literatura nada mais é que um meio para se chegar à ela. Então a relação entre o escritor realista e a sua concepção de literatura é uma relação fadada ao fracasso, a uma “decepção infinita”, na medida em que o escritor a

¹¹ Assim como fiz ao falar sobre Derrida, mantenho o termo *escritura* a fim de diferenciá-lo da escrita concebida como mero registro, a escrita dos romances realistas, além do fato de ser o termo escolhido pelo tradutor da edição consultada nesta pesquisa.

concebe como um fim em si mesmo e descobre que ela não é mais que “um simples *medium* do pensamento” e da realidade (BARTHES, 2004, p. 8 – grifo do autor). Barthes rejeita essa concepção, advoga em favor de uma literatura que não tenha a função de representar a realidade. Para ele, se conferirmos à literatura a função de representar algo, o que ela representa é somente “a soberania da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 11), isto é, seu protagonismo. A escritura é, assim, a destruição de qualquer origem, é a inscrição de um rastro. Ela não nasce do escritor nem da realidade, mas da própria linguagem e no ato da escrita.

Em seu livro *O rumor da língua* (1988), Barthes escreve um artigo intitulado “A morte do autor”, em que essa concepção de escrita literária (escritura) é definida. Neste texto, ele disserta acerca da imagem da literatura encontrada na cultura de seu tempo, que estaria centralizada no autor. Para ele, a *escritura* é a destruição da origem, da voz, do corpo que escreve. Ora, se a escritura é a destruição da origem, então a concentração na figura do autor seria algo contraditório. Entretanto, essa figura “reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos” (BARTHES, 1988, p. 66). Barthes aponta essa contradição, elogiando a linguagem e a escrita em detrimento do autor. O filósofo parte para os primórdios da modernidade a fim de demonstrar seu esforço por fazer emergir a linguagem. Ele afirma, por exemplo, que Mallarmé viu

a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, *atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não “eu”*: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (1988, p. 66 – grifos meus).

O que Barthes define como soberania da linguagem, Benedito Nunes dá o nome de drama ou paixão da linguagem e é o que para Derrida consiste na desconstrução da metafísica da presença: é a linguagem como protagonista de uma ação, como um ato ou uma operação sem sujeito e sem origem. Quem até então protagonizava a ação (a escrita) era o autor, mas, em autores como Mallarmé, essa relação se inverte, suprimindo “o autor em proveito da escritura”. Barthes complementa que a linguística forneceu

para a destruição do Autor um argumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o

autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu” (1988, p. 67).

Para o teórico, a linguística, ao colocar o sujeito como um mero elemento discursivo, desassocia-o do imperativo de uma presença física. Como vimos, Derrida também recorreu à linguística para fundamentar seus argumentos, mas, diferentemente de Barthes, o filósofo o fez a partir da desconstrução da teoria linguística, já que Saussure, ao desconsiderar a escrita como objeto da linguística, ainda privilegiava a *phonè*, sendo operada, assim, sob a lógica da metafísica da presença.

Barthes afirma que o escritor moderno não antecede sua obra, que não tem com ele uma relação hereditária. O escritor nasce junto com seu texto, porque não existe outro tempo além do tempo da enunciação e todo texto é escrito no aqui e agora. Explica:

É que (ou segue-se que) *escrever* não pode mais designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de “pintura” (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam de performativo, forma verbal *rara* (usada exclusivamente na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere: algo como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos; (...) [para o escritor moderno], a mão, destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem (1988, p. 68 – grifos do autor).

Ao afirmar que “escrever não pode mais designar uma operação de registro”, Barthes se posiciona contra o fonologocentrismo, o pensamento da presença. Assim como Derrida, ele quer tirar a escrita de sua relação de dependência com a *phonè* e o *logos*, quer instaurar um pensamento do rastro em que, livre da lógica da identidade, que pressupõe uma origem, um texto não produz um sentido único, advindo de seu autor, mas se transforma em uma malha de citações. Então o escritor não se expressa, mas imita um gesto anterior, não original, mesclando as escrituras já escritas, num encadeamento quase infinito. O eu não se expressa mais, não existe fora da escrita. A mão que escreve produz o eu, seu corpo e sua vontade, que nascem no texto. Essa perspectiva se relaciona, portanto, com a da teoria linguística dos atos de fala, de John Austin, e seu conceito de performativo, “na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pela qual ela se profere”.

Assim como Barthes, Derrida também viu no conceito de performativo, de Austin, uma possibilidade de libertação do fonologocentrismo, já que nessa teoria a linguagem era encarada como uma operação e não mais como transmissão de um significado. Nessa

perspectiva, a comunicação é considerada um *ato intencional* de discurso que acontece entre os interlocutores dentro de um contexto total. Assim, todo enunciado consistiria em uma ação.

Trata-se não mais simplesmente de entender a comunicação como transmissão de um significado (*meaning*), mas como um movimento “original”, isto é, uma *operação* que resulta num determinado efeito. O título de performativo conferido a um tipo de enunciado procurou dar conta de uma teoria da *ação* implicada em todo enunciado linguístico” (NASCIMENTO, 2015, p. 163-164 – grifos do autor).

Entretanto, Derrida observou que a teoria linguística dos atos de fala (*speech-acts*) de Austin ainda se relacionava com a metafísica da presença, pois, ao considerar a *intenção* de seus interlocutores como fator essencial à comunicação, mantinha a soberania da fala (por sua relação direta com a presença sob a forma da *intenção* do enunciador) em detrimento da escrita.

Como podemos perceber, muitos são os encontros entre a filosofia de Derrida e a teoria literária de Barthes. Como vimos, o filósofo argelino também concebe o texto como um tecido, em que as linhas prosseguem em múltiplas direções e sentidos, e a linguagem como rastro, ou seja, sem origem, sem relação hierárquica ou hereditária com o *logos* ou a presença: sem autor. Ambos também observaram que a força de autores como “Mallarmé se caracterizaria por uma destruição da linguagem. A ‘morte da literatura’ de que se fala tanto atualmente, muito longe de constituir um dado empírico e negativo, seria pensada nessa intensificação do abalo do conceito tradicional de signo e, portanto, de escrita” (NASCIMENTO, 2015, p. 309).

Hèlène Cixous é outra pensadora cujo arcabouço teórico se relaciona com Derrida. Em sintonia com a filosofia da desconstrução¹², absorvendo e aprofundando as implicações dos conceitos de *différance* e escritura, Cixous propõe, contra o domínio do falocentrismo no pensamento ocidental, a inscrição de uma *écriture féminine* (escritura feminina), uma escritura que teria como medium de discurso uma economia libidinal feminina.

Como vimos, o *fonologocentrismo* privilegia a *phoné* e o *lógos*, a voz e a razão (metafísica da presença; lógica da identidade), em detrimento da escrita, concebendo o pensamento a partir de dicotomias (voz/escrita; homem/mulher; essência/aparência). O *fonofalocentrismo* também é um termo cunhado por Derrida, que acrescenta ao conceito

¹² “Hélène Cixous foi amiga de Jacques Lacan (1901-1981), assim como de Jacques Derrida (1930-2004). (...) Com o ensaio *L’heure de Clarice Lispector* (“A hora de Clarice Lispector”), divulgou a obra da escritora brasileira na França e, em 1989, recebeu do Brasil a Ordem do Cruzeiro do Sul por sua contribuição à difusão da nossa literatura” (MILAN, Betty – *Hélène Cixous: a arte de Clarice Lispector* in <http://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector> - acesso em 02/11/2018).

anterior a noção de que o *falo*, isto é, o masculino, também foi colocado no centro da história do pensamento ocidental. A presença existente no fonologocentrismo é uma presença masculina, pois historicamente o homem (falo) foi o detentor da verdade (*lógos*) e da voz (*phoné*). Hélène Cixous, como pensadora, escritora, mulher e feminista, viu na filosofia de Derrida uma aliada para pensar a condição da mulher na sociedade e no pensamento ocidentais.

As economias libidinais se referem à relação do corpo com o outro e à maneira como o corpo se delimita a partir desse encontro. A *economia feminina* é pautada mais pelo desperdício do que por um racionamento, um derramamento em vez de uma contenção, não é econômica no sentido de reter, de guardar, mas constitui um jorrar, gastar, um esbanjar irrefreável. E nesse jorro corre-se o risco de perder-se, dissolver-se em espuma. Não há nesse tipo de escrita e de economia um compromisso com a lógica da identidade própria ao *fonofalocentrismo*, em que há limites que não devem ser ultrapassados – a fim de proteger e reafirmar a identidade –, e regras ou leis a serem seguidas – a fim de preservar a relação com a verdade. Ora, como vimos, a ideia de transbordamento dos limites e de saída da lógica da identidade em proveito de uma lógica do rastro já estavam presentes no conceito de escritura proposto por Derrida. No entanto, a especificação proposta por Cixous amplia a abrangência deste conceito e nos ajuda a melhor compreendê-lo. Assim, penso, a partir de Cixous, que a escritura que Derrida nos propõe é também uma *escritura feminina* pautada em uma *economia feminina*.

No ensaio *The laugh of the Medusa* (1976)¹³, Cixous pensa sobre a diferença entre as economias libidinais masculina e feminina na escrita a partir do conceito de *différance*, de Derrida. Ou seja, ela não propõe uma escritura feminina como oposição a uma escritura masculina, mas como a afirmação da diferença. Segundo a pensadora, a civilização ocidental deprecia a experiência feminina como forma de preservação do domínio masculino: o falocentrismo perpetua e pressupõe a depreciação e dominação da mulher. Para desconstruir essa dinâmica, Cixous desenvolveu o conceito de *écriture féminine* (escritura feminina), que concebe o corpo feminino (sua economia libidinal) como medium de discurso. Ela convoca as mulheres não só a escreverem, mas a escreverem sobre mulheres. Só assim poderão criar sua própria história e desenvolver um novo modo de compreensão da sociedade e de relação com a natureza. Uma mulher que escreve sob as regras do falocentrismo

¹³ Refiro-me à primeira versão do ensaio, publicada originalmente na *L'Arc*, em 1975. Utilizo aqui a tradução feita em 1976 por Keith Cohen e Paula Cohen, pela Universidade de Chicago.

escreve como um homem, a linguagem centrada no falo mantém a mulher em silêncio. Ao escrever com seus corpos, as mulheres alcançam a liberdade, inaugurando um discurso próprio, independente do falo.

Entretanto, penso que o conceito de *escritura feminina*, não se refere *apenas* a uma escrita feita exclusivamente por mulheres, pois, ao ter a economia libidinal feminina como medium de discurso, ela se refere a um certo modo de relação corporal (com o outro, com a escrita e com o saber) dito feminino, mas que poderia também ser manifestado em um homem. Na verdade, Cixous não está interessada em realçar dicotomias, opondo feminino e masculino, pois isso seria ainda operar na lógica da metafísica da presença. O que ela busca realçar é a diferença:

É contra a constatação de Freud de que “todo o progresso da sociedade repousa sobre a oposição entre gerações sucessivas” (Freud, 1909, p. 298) que *Cixous vislumbra uma escrita que seja pura afirmação da diferença*, já que a linguagem nunca é neutra mas múltipla, e que promova a efetivação dos tempos cíclicos e monumentais apontados culturalmente como femininos. Efetivar o tempo do corpo feminino, em oposição ao tempo do progresso, significa perceber que *tanto o masculino quanto o feminino contribuem para o tempo da história*. É por perceber que o feminino culturalmente construído está mais próximo dessa escrita possível – *escrita que Cixous enxerga claramente em Shakespeare, como vimos, mas também em Clarice Lispector* –, que ela propõe que a mulher efetive essa escrita das múltiplas vozes, uma escrita louca, no limiar da comunicação, que faz da arte o lugar para a afirmação desse lugar de um ninguém que fala. (PINHO, 2017 – grifos meus)

Penso que as questões que forjam o projeto ficcional de *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* são fruto desse contexto de transição de um pensamento da presença a um pensamento do rastro. Tais questões não pertencem a um pensamento ou outro, mas estão entre os dois, nascem desse entrelugar. Assim, o processo de criação de Lispector se dá nesse embate teórico entre o conceito de escrita como registro e o conceito de escrita como a inscrição de um rastro (escritura) e, ainda, a escritura como a inscrição de uma economia libidinal feminina (escritura feminina).

O embate filosófico empreendido por Jacques Derrida e Roland Barthes no contexto da virada linguística já estava presente na literatura sobre a forma do modernismo, pois os escritores, assim como Barthes, também concebiam a autonomia e impessoalidade da arte como dois de seus valores principais¹⁴ (PERRONE-MOISÉS, 1998). Entretanto, Florencia Garramuño identificou que tais valores modernistas se esgarçaram: o modernismo teria

¹⁴ Sobre os valores modernistas, ver capítulo 3.

sofrido o que ela designou como um processo de desencanto, com o qual penso que o conceito de escritura feminina, de Cixous, poderia se relacionar. Clarice Lispector publicou seus primeiros livros no contexto do modernismo, mas aqueles que analisarei aqui foram publicados já no contexto do desencanto desses valores, como veremos a seguir.

3 AO REDOR DE CLARICE LISPECTOR: MODERNISMO E DESENCANTO

A história da literatura brasileira demonstrou, ao menos desde o Romantismo, uma enorme preocupação em construir seu cânone a partir da afirmação de uma brasilidade, uma identidade brasileira que seria alcançada por meio de um intenso localismo e exaltação do território. Esta característica não se restringe ao caso brasileiro, sendo um traço comum na literatura de países com um recente passado colonial, em que a grande importância atribuída ao território “se faz acompanhar, na maior parte das vezes, de um continuado e obsessivo discurso de legitimação da origem” (SOUZA, 2000, p. 23). É o que Machado de Assis chamou de “instinto de nacionalidade”, quando também alertou para os perigos desse localismo:

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (...) perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem. (ASSIS, 1959, p. 817)

As grandes obras literárias, como as de Shakespeare, assim, não se limitariam a um localismo, mas teriam por força motriz a tentativa de um alcance universal. Tal instinto de nacionalidade, entretanto (com algumas exceções, incluindo a obra de Machado), predominou em nossa literatura até o modernismo. As vanguardas brasileiras (em especial as obras de Mário e Oswald de Andrade) configuraram “um marco fundamental no desenvolvimento da literatura brasileira: o quadro dialético localismo vs. universalismo (primitivismo vs. cosmopolitismo)” (SOUZA, 2000, p. 24). A partir do modernismo, portanto, o instinto de nacionalidade foi atenuado pela consciência de um cosmopolitismo, mas não desapareceu por completo.

Na década de 1940, por exemplo, houve uma grande profusão de obras marcadas por forte localismo: as narrativas regionalistas, que denunciavam as condições histórico-sociais de regiões brasileiras, especialmente o nordeste. E foi nesse cenário literário que Clarice Lispector publicou seu primeiro livro: *Perto do coração selvagem*. Uma narrativa que não apresentava linearidade, tampouco expunha questões histórico-sociais ou demarcava um local. O enredo trazia lembranças da personagem Joana da infância à vida adulta em uma

narrativa fragmentada, escrita com a técnica do monólogo interior. O romance apresentava, segundo Benedito Nunes, três aspectos fundamentais: “o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (NUNES, 1989, p. 19).

Clarice Lispector inaugura no cenário literário brasileiro a afirmação de um não-lugar (SOUZA, 2000, p. 22): nem marcadamente local, nem pretensamente universal, *Perto do coração selvagem* foi aclamado pela crítica por seu caráter inovador tanto no eixo formal, com a língua e a estrutura do romance, quanto no eixo temático, com um enredo de cunho psicológico-existencial.

Antonio Candido, por exemplo, no ensaio *No raiar de Clarice Lispector*, destacou a preocupação da autora com o problema do estilo e da expressão. Neste ensaio, o crítico observa uma certa estagnação na prosa brasileira após o *boom* da primeira geração modernista. Para o crítico, os escritores pareciam ter se acomodado, repetindo, sem muita ousadia, as inovações de seus predecessores. Não era o caso de Clarice, “que nos deu um romance de tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna” (CANDIDO, 1970, p. 127). Associando-a às narrativas de cunho psicológico, escritas com a técnica do monólogo interior, Candido descreve o caráter inovador de sua escrita no cenário literário brasileiro à época do lançamento de *Perto do coração selvagem*:

O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma *tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea*. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que *a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entredo*. A narrativa se desenvolve a princípio em dois planos, alternando a vida atual com a infância da protagonista. A sua existência presente, aliás, possui uma atualidade bastante estranha, a ponto de não sabermos se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer. Todos esses processos, que sentimos *conscientes e escolhidos*, correspondem à atmosfera do livro, que parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas-intemporais encarnados pelos personagens. *O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior*. (CANDIDO, 1970, p. 126 – grifos meus).

Candido observa em Lispector a postura de uma escritora engajada na reflexão e inovação do fazer literário de sua época, com processos narrativos “conscientes e escolhidos”, que dão menos importância às leis do romance realista, como as categorias de ação, tempo e espaço, ou a um localismo, que à inovação estilística (com estrutura fragmentada e vocabulário que foge aos “sentidos correntes”) e temática (tema existencial-psicológico em vez da representação de um contexto histórico-social). Assim, o crítico foi um dos principais

responsáveis por inseri-la no contexto do modernismo, colocando sua obra, em relevância, em pé de igualdade a de escritores como Oswald e Mário de Andrade:

Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de Joao Miramar, ou o Mário de Andrade de Macunaíma, *procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias*. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim. (CANDIDO, 1970, p. 125 – grifos meus)

Lispector se aproximava, portanto, mais de um universalismo do que de um localismo, procurando fazer de sua escrita “uma forma de conhecimento do mundo e das ideias” e não a marca de uma nacionalidade. Décadas mais tarde, outro importante crítico a destacar a relevância de sua obra no cenário literário nacional da década de 1940 foi Silviano Santiago. Em ensaio intitulado *A aula inaugural de Clarice Lispector*, o crítico afirma que a autora inaugura na literatura brasileira uma ficção livre da obrigação de retratar o contexto histórico-social do país em uma “trama novelesca de moldes oitocentistas”:

Na história da literatura brasileira, Clarice Lispector inaugura tardiamente a possibilidade de uma ficção que, sem depender do desenvolvimento circunstanciado e complexo de uma trama novelesca oitocentista, consegue alcançar a condição de excelência atribuída pelos especialistas. No cânone da literatura brasileira, essa trama novelesca, por sua vez, aludia direta ou indiretamente a um *acontecimento da formação colonial e do desenvolvimento nacional*. (SANTIAGO, 1997, p. 5 – grifos meus)

Santiago observa o mesmo que Machado observara: que o cânone da literatura brasileira reverenciava romances que se preocupavam em aludir sempre a um “acontecimento da formação colonial e do desenvolvimento nacional”. Em oposição a essa tradição literária, o crítico destaca a preocupação de Clarice Lispector com a linguagem, que a afastaria desse instinto de nacionalidade, o que, surpreendentemente, não a impediu de ser associada ao cânone. A literatura de Lispector outra preocupação não teria senão a de ser literária:

A trama novelesca de Clarice não refluí da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história como entendida naquele contexto. É um rio que inaugura o seu próprio curso. *A literatura é literatura – eis a fórmula mais simples e mais enigmática para apreender o sentido da aula inaugural de Clarice*. (...) A literatura de Clarice, na sua radicalidade, se alimenta da palavra, é “um mergulho na matéria da palavra”, ou seja, ela está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. Basta-lhe o suporte da sintaxe (SANTIAGO, 1997, p. 5 – grifo meu).

A “fórmula simples e enigmática” que Santiago oferece para compreender a literatura de Clarice é modernista por excelência: “literatura é literatura”, isto é, “arte pela arte”, arte autônoma, livre da obrigação de representar uma realidade histórico-social, de expressar uma identidade brasileira ou de engrandecer seu público. A ambição do projeto estético da autora seria a ambição modernista de ser universal e romper com a tradição, inovar. Santiago destaca, por exemplo, que ela quis “inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance (vale dizer de história, ou seja, de transformação e evolução do personagem): a do tempo atomizado e, concomitantemente, espacializado” (SANTIAGO, 1997, p. 6).

Deste modo, as inclinações modernistas de Clarice Lispector¹⁵ parecem se aproximar mais das intenções do modernismo de Mário e Oswald de Andrade ou do modernismo internacional que do cenário literário brasileiro da década de 1940. Tais inclinações indicam que, ao menos nesse momento de sua trajetória profissional, ela parecia se preocupar menos com a inscrição de um localismo do que com a de *universalismo* ou *novidade* que, como veremos, são dois dos “valores modernos” (PERRONE-MOISÉS, 1998) que orientavam o fazer literário dos escritores ocidentais no século XX.

Leyla Perrone-Moisés faz um levantamento desses valores, que revelavam “o consenso de uma comunidade transnacional de criadores literários, formadores de gosto e de opinião em sua área, através de várias décadas do século XX” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 154). Destacarei alguns que observo na literatura de Clarice Lispector, como *universalidade*, *novidade*, *completude*, *intransitividade* e *impessoalidade*.

O valor de *universalidade* diz respeito a uma visão de mundo cosmopolita, a uma consciência partilhada pelos escritores de que habitavam um mundo já em intensa comunicação e processo de globalização. Portanto, sua concepção modernista de literatura e cultura é universalizante. Para os escritores modernistas, a obra literária deve “ter uma função de conhecimento e autoconhecimento que só pode ser exercida se ela disser respeito a todos os homens” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 170). Nesse sentido, o fato de Clarice ter se afastado do modelo de romances regionalistas, em voga nos anos de 1940, estreando no cenário literário brasileiro com uma obra universalizante (Joana se parece mais com Harry

¹⁵ Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade também são exemplos de escritores brasileiros cujas inclinações modernistas se aproximavam mais do modernismo de 1922 ou do cenário literário internacional do que do cenário da década de 1940. Neste aspecto, a obra de Clarice também se aproximaria da literatura desses escritores.

Heller do que com Sinhá Vitória¹⁶ ou mesmo Macabéa), aproxima-a dos escritores modernistas internacionais e da vanguarda brasileira de 1922. Já o princípio da *novidade* diz respeito à ruptura com os velhos modos de fazer literatura, o que a autora também efetua em sua escrita já desde seu primeiro romance.

A *completude* se refere mais a uma coerência interna da obra do que a uma “lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, como necessária ao todo. Em suma, não é uma completude referida a algo exterior, sistema teológico ou realidade mimetizada” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 160). Deste modo, para os modernistas, uma obra pode ser fragmentada em sua estrutura e, ao mesmo tempo, ter uma completude, apresentar uma coerência interna que confira a ela uma unidade formal. Lispector também apresenta este valor desde *Perto do coração selvagem*, em que a narrativa vai ao passado e ao presente sem seguir uma ordem cronológica de início, meio e fim. Há unidade até mesmo em livros em que a narrativa é extremamente fragmentada, como em *Água viva*, pois, como veremos mais adiante, esta narrativa pode ser dividida em blocos discursivos com variações sobre temas diversos (plantas, animais, escrita etc).

O valor de *intransitividade* se relaciona à concepção kantiana da arte como “finalidade sem fim”. Para os modernistas, a obra de arte era autônoma, intransitiva, com um fim em si mesma. A este valor liga-se o da *impessoalidade*, que propõe o apagamento do eu-lírico ou do autor em proveito da linguagem. Nota-se que esses dois valores se relacionam com a teoria de Barthes, que também defendia a morte do autor em proveito da escritura, e de Derrida, que defendia o fim do privilégio da metafísica da presença também em proveito da escritura, por um pensamento do rastro. Também estes valores estão presentes na obra de Lispector, que, como vimos com Benedito Nunes, produziu uma escrita em que a protagonista era a linguagem e não mais o sujeito-narrador-personagem.

A partir da leitura das críticas de Antonio Candido e Silviano Santiago, penso que a obra de Clarice Lispector dialoga com o cenário literário internacional, que estava mergulhado nesses valores modernistas. Earl E. Fitz relaciona a autora com escritores estrangeiros em seu artigo “O lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental”, publicado na revista *Remate de Males*, em 1989. Neste artigo, Fitz aponta três tradições modernistas ocidentais a que Clarice se relacionaria: a tradição lírica, a tradição feminista e a tradição fenomenológica.

¹⁶ Harry Heller é o protagonista do livro *O lobo na estepe*, de Hermann Hesse. Sinhá Vitória é personagem de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

Fitz destaca como características da tradição lírica o uso de intensas imagens, metáforas e outras figuras de linguagem, variações de temas e alterações rítmicas que levam à exposição de uma interioridade subjetiva, em suma, um modo de lidar com a linguagem que é característico ao gênero lírico e que, na prosa, aparece como a frustração da expectativa por uma narrativa (FITZ, 1989, p. 32). O teórico destaca como integrantes dessa tradição autores como Virginia Woolf e Hermann Hesse, entre outros.

A tradição feminista é composta por romances escritos por mulheres, que apresentem personagens femininas e enredos que problematizem o papel da mulher na sociedade. Clarice foi inserida nesta tradição ao apresentar romances e contos cujas personagens principais eram, em sua maioria, mulheres que, explícita ou implicitamente, afligiam-se com seu papel na sociedade ou superavam-no. É o caso da personagem Ana, do conto *Amor*, que, todos os dias, à tarde, quando os filhos estavam na escola, o marido no trabalho e a casa arrumada, sentia um vazio que a angustiava. Ou o caso de G.H. que, consciente de sua condição financeira e sua escolha profissional, sentia que possuía um *status* masculino na sociedade, uma autonomia e independência raras às mulheres. Uma das principais responsáveis por inserir a autora na tradição feminista foi Hélène Cixous que, para além do nível temático, enxergou na obra de Clarice a expressão máxima de uma *escritura feminina*. Como vimos no capítulo anterior, a escritura feminina não necessariamente é feita por mulheres, mas é a operação de uma economia libidinal feminina, em que a entrega ao outro se dá ao ponto da perda da própria subjetividade¹⁷.

Já a tradição fenomenológica é composta por romances de teor filosófico, em especial romances que apresentam uma visão fenomenológica da existência, incluindo aí a filosofia pós-estruturalista de Derrida (FITZ, 1989, p. 34). Nesta tradição, um dos escritores que poderiam ser comparados com Clarice é Samuel Beckett.

Beckett é mais conhecido no Brasil por sua produção teatral, mas escreveu diversos livros de contos e romances que apresentavam teor filosófico, tendo sido estudado à luz das teorias de diversos filósofos, como Wittgenstein, Fritz Mauthner, Derrida, Deleuze e tantos outros.

O romance *O inominável*, por exemplo, apresenta questionamentos sobre a eficácia da linguagem em expressar o que quer que seja e, para além de sua eficácia, se haveria algo a

¹⁷ Desenvolvo a apreciação de Cixous da obra de Clarice no capítulo 4.

expressar. Neste livro, o tema do fracasso da linguagem e do romanesco aparece em diversas passagens, por isso considero relevante deter-mo-nos sobre ele.

Acerca do fracasso do romanesco, temos um livro sem enredo, sem personagens, sem definição de tempo ou de espaço – em suma, sem sistema narrativo: “Lá onde há pessoas, dizem, há coisas, quer dizer que ao admitir aquelas é preciso admitir estas? A ver. O que é preciso evitar, não sei por quê, é o espírito de sistema” (BECKETT, 2009, p. 30). Beckett constrói um romance desintegrado, conforme explica Tereszweski:

Em uma das poucas entrevistas gravadas (com Isreal Shenker), Beckett disse: “no meu último livro – *O Inominável* – há uma completa desintegração. Nenhum “eu”, nenhum “ter”, nenhum “ser”. Nem nominativo, nem acusativo, nem verbo. Não há jeito de continuar”. Em sua essência, *O Inominável* é um experimento linguístico baseado puramente na razão, em que uma linguagem autorreferencial é empregada com o objetivo de um sujeito se estabelecer como tal. No curso dessa experiência, as oposições básicas sujeito/objeto, origem e representação, o mesmo e o outro, são desintegradas, levando, embora nunca alcançando, à inexprimível fonte da literatura. Cada nome é posteriormente negado e cada referente linguístico estável é descartado, criando, assim, como primeira pessoa narrativa, um sujeito desprovido de subjetividade. (TERESZWESKI, 2013, p. 18 – grifos meus)¹⁸

O Inominável é um experimento linguístico, um experimento de (des)construção do eu e da narrativa por meio da linguagem. A busca do ser inominável que produz o livro é o silêncio, porque entende que as palavras que diz não são suas, não são autênticas. “Será que acreditam que acredito que sou eu quem fala? Isso é deles também. Para me fazer acreditar que tenho um eu meu e que posso falar dele, como eles dos deles” (BECKETT, 2009, p. 98). Mas, nesse empreendimento, ele fracassa, porque não consegue parar de falar (escrever): “Estou fazendo o meu melhor, estou fracassando, mais uma vez. Não me faz mal fracassar, gosto muito disso, só que queria calar-me” (BECKETT, 2009, p. 53).

O livro procede por aporia, construindo e destruindo em seguida, afirmando e negando, numa voz narrativa que alterna reflexões sobre o próprio texto (dissolvendo o romanesco ao mesmo tempo em que escreve um romance) com questionamentos sobre sua

¹⁸ Tradução minha. *In one of the few recorded interviews (with Isreal Shenker) Beckett said “in my last book – The Unnamable – there’s complete disintegration. No ‘I’, no ‘have’, no being’. No nominative, no accusative, no verb. There’s no way to go on.”*⁸ *In essence, The Unnamable is a language experiment based on pure reason, wherein self-referential language is employed for the purpose of a subject establishing himself. In the course of this experience, the basic oppositions of subject/object, origin and representation, and same and other, are disintegrated, leading towards, though never reaching, the inexpressible source of literature. Every name is later negated and any stable linguistic referent is discarded, thereby creating a subjectless subject as the first-person narrative. The themes can be further distilled, as Beckett’s narrator tells us that “in my life, since we must call it so, there were three things, the inability to speak, the inability to be silent, and solitude, that what I’ve had to make the best of”.* (TERESZWESKI, 2013, p. 18)

própria existência e suas condições de existência. Nesse sentido, é um livro que se assemelha tanto a *A paixão segundo G.H.*, que também apresenta reflexões existenciais, como a *Água viva* (no fato de não haver enredo, tempo ou espaço, além de apresentar um personagem-narrador anônimo, mas haver reflexões sobre o escrever e o anseio pelo silêncio em meio à obrigação de expressar).

Tenho que falar, não tendo nada a dizer, nada a não ser as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar. Ninguém me obriga a isso, não há ninguém, é um acidente, é um fato. Nada poderá jamais me dispensar disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que falta dizer, tenho o mar a beber, então há um mar. (BECKETT, 2009, p. 58 – grifos meus)

Acerca do fracasso da linguagem, temos um narrador que a todo tempo, como na passagem acima, questiona o caráter referencial da linguagem e também a obrigação do ser humano de falar, de se expressar (embora ninguém o obrigue a isso), mesmo que não tenha nada a dizer (embora nada “diminua o que falta a dizer”), só porque possui linguagem, linguagem que é dos outros, isto é, de toda a humanidade. Neste trecho o narrador se contradiz a cada frase. É a aporia. E a única conclusão possível é que “é preciso continuar, (...) é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam” (BECKETT, 2009, p. 184-185).

Embora identifique na obra de Clarice certos valores modernistas e certo diálogo com autores reconhecidamente modernistas (nacionais, como Guimarães Rosa, ou internacionais, como Samuel Beckett), penso que qualificar sua obra como modernista poderia resultar em um reducionismo atroz. É a própria Clarice quem diz que é inútil querer classificá-la: “eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

No texto *Literatura de vanguarda no Brasil*¹⁹, escrito (e lido) pela autora para uma conferência na Universidade de Austin em 1963²⁰, Lispector expõe seu incômodo com a definição de modernismo e vanguarda como literatura ligada mais à forma do que ao conteúdo (fundo) e mais à experimentação (estética) do que à experiência (de vida).

¹⁹ Publicado em 1965 pelo Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (SOUZA, 2000, p. 89).

²⁰ O texto foi possivelmente lido em mais de uma conferência, pois, na versão datiloscrita, alocada na Fundação Casa de Rui Barbosa, no final do documento, a autora escreveu à mão:

“Texas
Brasília
Vitória
(S. Paulo)
Campos (1971)
Belém do Pará?”

São palavras usadas em contraposição ou justaposição, não importa, mas significando, de qualquer maneira, divisão. E essa expressão — forma-fundo sempre me desagradou vitalmente, assim como me incomoda a divisão corpo-alma, matéria-energia, etc. Sem nunca estudar o assunto eu repelia quase de instinto esse modo de, por se ter cortado verticalmente um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo tem duas metades. Ora, um fio de cabelo não tem metades. Bem sei que usar divisão de fundo e forma é possivelmente, às vezes, hipótese de trabalho, instrumento para estudo. Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação de forma? Mas inovação de forma podia então implicar em conteúdo ou fundo antigo? Mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? Que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? Qual é a existência que é anterior à existência? (LISPECTOR, 1965, p. 111 *apud* SOUZA, p. 93)

O que a autora parece questionar é uma visão formalista do modernismo e da vanguarda e também o pensamento elaborado a partir de dicotomias (e nesse sentido podemos mais uma vez aproximá-la da filosofia da Desconstrução, de Derrida). Este é seu texto mais ensaístico e demonstra como ela estava atenta ao seu tempo e às questões que envolviam seu ofício²¹, pois escreve sobre “a questão da polaridade forma/conteúdo, a questionação de uma especificidade da vanguarda brasileira e o lugar da língua no espaço da literatura” (SOUZA, p. 91-92).

O incômodo da autora com uma visão formalista do modernismo, com a polarização forma/conteúdo e experimentação/experiência é compatível com o que Florencia Garramuño denominou desencanto do modernismo..

Em seu livro *A experiência opaca: literatura e desencanto* (2012), Garramuño fornece uma análise da relação entre arte e experiência na literatura latino-americana no contexto das ditaduras. Segundo Garramuño, o “divórcio entre arte e experiência define uma das concepções mais óbvias da arte moderna” (GARRAMUÑO, 2012, p.125), no entanto, diz a autora, “houve uma infinidade de práticas artísticas que não se inseriram nesse esquema linear e, mais ainda, que o questionaram” (GARRAMUÑO, 2012, p.125). Tais práticas artísticas apresentavam concomitantemente um forte apego e desilusão às formas e aos valores

²¹ Convém sublinhar o facto de estarmos perante uma peça perfeitamente estruturada [...]. De uma maneira engenhosa deixa-se claro qual o ponto de vista partilhado, e este é subtilmente entrelaçado no olhar que lança à vanguarda literária, focando alguns nomes representativos. Essa selecção e o modo como ela é apresentada revelam uma visão que denota, afinal, um *assimilado conhecimento do âmbito histórico-literário*; por outro lado, pode afirmar-se que a reflexão desenvolvida denota igualmente um *domínio de conceitos utilizados no campo dos estudos literários*, apresentados na pessoalíssima visão da ficcionista. (SOUZA, 2000, p. 91-92 – grifos meus)

modernistas. É esse traço de continuidade do modernismo em uma atmosfera de desconfiança e desilusão que a autora irá chamar de desencanto:

Desencanto não necessariamente sugere morte e inação, mas desconfiança, desilusão, desengano e até desesperança ou desalento. Não advoga por nenhum novo paradigma, nem celebra a chegada de uma utopia eufórica: simplesmente constata que, diante da modernização que continua seu ritmo irrefreável, a cultura parece encontrar nela não mais um motivo de celebração, mas uma profunda desilusão e desengano. (GARRAMUÑO, 2012, p. 58)

Assim, o desencanto do modernismo não decreta o seu fim nem inaugura um novo movimento artístico, mas promove uma continuidade dos valores modernistas ao mesmo tempo em que os esgarça e transpõe. Portanto, o desencanto do modernismo é ainda modernista, um “modernismo desencantado”.

No caso da literatura brasileira, a autora relaciona esse desencanto ao contexto da instauração da ditadura militar no país. Assim, a autora afirma que, a partir de 1964, teria pairado sobre a arte brasileira uma atmosfera de profunda desilusão em relação ao modernismo, pois a “chegada da ditadura demonstra o beco sem saída ao qual essa modernização levará” (GARRAMUÑO, 2012, p. 61). Nesse contexto, a ideia de uma arte autônoma, desligada de sua relação com o exterior, com a experiência e com a subjetividade começa a não fazer sentido. Há então, nas obras de arte, uma

explosão da subjetividade, (...) a proliferação de “formas híbridas” e de textos anfíbios que se sustentam no limite entre realidade e ficção são exemplos de uma forte impugnação à categoria de obra de arte como forma autônoma e distanciada do real, suplantada por práticas artísticas que se reconhecem abertas e permeadas pelo exterior, resultando atravessadas por uma forte preocupação entre arte e experiência. Textos que desestruturam gêneros e subjetividades (os textos de Clarice publicados nos anos 60 e 70 [...]; narrativas que insistem numa primeira pessoa, embora desestimem toda pulsão biográfica [...]; todos esses textos que parecem existir como esgarçamentos de formas ou implosões dentro do continente de uma obra são exemplo dessas transformações. (GARRAMUÑO, 2012, p. 22 e 23 – grifos meus)

Esses aspectos se fazem notar na escrita de Clarice já desde *A paixão segundo G.H.*, seu primeiro livro escrito em primeira pessoa, dialogando, portanto, com essa “explosão de subjetividade”, embora nesse período ela ainda rejeitasse a “pulsão biográfica”. Também neste livro há “forte preocupação entre arte e experiência”, já que G.H. tenta reproduzir uma experiência pessoal de encontro com uma realidade outra, a realidade não subjetiva e inumana.

Um dos maiores responsáveis pela constatação de um divórcio entre arte e experiência foi Walter Benjamin. Em *Experiência e pobreza*, Benjamin afirma que a modernização da sociedade alterou a relação do ser humano com a experiência. Se antes a aprendizagem e conservação das tradições culturais de um povo se davam através do relato de experiências (individuais ou coletivas), no contexto pós Primeira Guerra Mundial, o que havia era silêncio:

Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2012, p. 124)

A modernização e suas máquinas trouxeram violência, morte, fome e miséria. Uma experiência de abrangência coletiva como a de uma guerra desse porte não precisa ser contada, pois é compartilhada e sentida por cada um em seu “frágil e minúsculo corpo humano”. O relato é a preservação da memória e os horrores de uma guerra não são algo que se queira ou *consiga* lembrar.

É no ensaio *Sobre alguns temas Baudelairianos* que Benjamin reflete sobre a teoria freudiana de que há uma relação entre consciência e memória. Para Freud,

O sistema de percepção-consciência [...] tem como função receber as excitações externas, *não guardando traços dessas energias*, e se limita a filtrá-las e a transmiti-las aos demais sistemas psíquicos, capazes de armazenar os traços mnêmicos correspondentes às percepções vindas do mundo exterior. *A memória e a consciência pertencem a mundos incompatíveis, e uma excitação não pode, no mesmo sistema, tornar-se consciente e deixar traços mnêmicos [...]*. (ROUANET, 1981, p. 44 – grifos meus)

No momento em que são captadas pelo sistema de percepção-consciência, as excitações como que se evaporam, não sendo apreendidas pela memória. A consciência age como um escudo, sua função é proteger a psique do excesso de excitações externas que lhe são submetidas. Entretanto, “as excitações demasiadamente intensas produzem um choque traumático” (ROUANET, 1981, p. 45). A consciência se resguarda contra o choque, por isso,

Benjamin deduz que quanto mais intensas são as excitações, mais atenta se torna a consciência, o que conseqüentemente se traduziria em um empobrecimento da memória.

Assim, o silêncio que se seguiu após a Primeira Guerra Mundial não se deveria a uma escolha racional, mas ao fato de que, diante da constante ameaça de choque traumático, o sistema de percepção-consciência se tornou cada vez mais alerta, não deixando excitações que pudessem ser captadas pela memória. Para Benjamin, de fato, “o mundo moderno se caracteriza pela intensificação, levada ao paroxismo, das situações de choque, em todos os domínios” (ROUANET, 1981, p. 45).

As constantes situações de choque presentes no mundo moderno (as fábricas, as construções, as multidões que surgem com o crescimento das cidades e, por fim, as guerras) fizeram com que o sistema de percepção-consciência se desenvolvesse mais do que aqueles encarregados de reter as impressões na memória. Assim, a partir da oposição freudiana entre consciência e memória, Benjamin propõe a oposição entre experiência e vivência.

À experiência pertenceriam as impressões apreendidas pelos sistemas psíquicos na memória, e à vivência as excitações com efeito de choque, interceptadas pela consciência. Deste modo, o empobrecimento da memória é também o empobrecimento da experiência.

Por isso, Benjamin distingue as narrativas de tradição oral e o romance, definindo este último como a forma emblemática do mundo moderno, já que

ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 2012, p. 217)

Se o romance realista representava a degradação da experiência, o romance modernista manifesta seu divórcio em proveito da autonomia da palavra. A literatura não narra senão a si mesma.

O desencanto do modernismo em Clarice aparece, assim, na medida em que esse divórcio com a experiência e a subjetividade é relativizado. G.H. tenta reproduzir o que viveu porque “viver não é relatável” (LISPECTOR, 2009, p. 19). Essa afirmação, ao passo que demonstra claramente o empobrecimento da experiência, apresenta também o desejo de comunicar essa experiência e uma abertura para o exterior, ao mesmo tempo em que parece diluir o romanesco, ou seja, dissolver a própria possibilidade de representação desse exterior. Esta obra apresenta traços desse desencanto com o modernismo, que se acentuaram em *Água*

viva e nos livros posteriores da autora. Sonia Roncador²² observou esses traços principalmente nos livros publicados no final dos anos 1960 e início de 1970, que constituem o que ela chama de “ficção tardia” e que apresentariam uma “poética do empobrecimento”.

Como características desse projeto estético, Roncador aponta que, na produção dos últimos anos de vida de Clarice, a autora tende a indicar as circunstâncias de produção de seus textos finais, como referências acerca do tempo e do espaço em que são produzidos, além de inserir nesses textos certos acontecimentos de sua vida pessoal, o que conferia a eles um caráter autobiográfico e esgarçava os limites entre ficção e autobiografia (RONCADOR, 2002, p. 14). Além disso, diferentemente do que ocorria em suas obras anteriores, em que havia uma ênfase na unidade de tom e estilo, Roncador destaca, na ficção tardia, o modo de composição por montagem: “os trabalhos finais de Clarice tendem a ser menos um todo unificado que repositórios de fragmentos dispersos; em muitos casos, fragmentos incompatíveis cujas diferenças Clarice não parece interessada em homogeneizar” (RONCADOR, 2002, p. 14). Em *Objeto Gritante*, por exemplo, texto que a pesquisadora acredita ser o precursor desse projeto estético, Clarice introduz vários fragmentos de textos previamente publicados, como suas crônicas no *Jornal do Brasil*, contos, trechos de romances, além de trechos autobiográficos cujo tom se assemelha a uma conversa casual. Assim, em vez “de procurar compor uma obra de arte unificada, a autora desses textos é, ao contrário, alguém que escreve como quem ‘conversa’: sem elaborar um enredo ou rebuscar uma forma, e sem proporcionar às suas histórias uma direção e um desfecho final” (RONCADOR, 2002, p. 15). Ou seja, além de um tom menos romanesco, a autora parecia se preocupar menos com a estrutura de seus textos e buscava uma escrita mais próxima do improvisado. Nesses textos tardios, o tom de conversa casual muitas vezes se misturava ao tom rebuscado de suas narrativas anteriores, causando o que Barthes chamou de efeito de “deflação”, isto é, um efeito estético de despotencialização ou dessublimação.

A pesquisadora destaca o fato de que essas tendências da ficção tardia de Clarice Lispector não são exclusivas à literatura, mas aparecem nas artes de modo geral. A *despotencialização* da arte levou os artistas a produzirem obras que não tivessem a pretensão de engrandecer o público ou levá-lo a uma experiência estética sublime. Com isso, muitos deles passaram também a indicar os processos de criação artística e produção da obra, além de questionar a própria arte e o fazer artístico.

²² Desenvolverei a apreciação de Roncador da obra de Clarice Lispector no capítulo 4.2.

Assim, surgem, na ficção tardia de Clarice, questionamentos sobre o valor da escrita e do escritor, num “movimento de crítica da própria arte, numa tentativa de desfiguração das formas literárias aceitas e vigentes, o texto clariciano da ficção tardia passou a realçar ainda mais a noção de incompletude da obra artística” (ABRANTES, 2016, p. 71), destacando “a noção do processo de criação como continuação sempre inconclusa” (ABRANTES, 2016, p. 71). Ou seja, nos escritos tardios, há um exacerbar do esvaziamento ou fracasso do romanesco, apontado por Benedito Nunes.

Acerca da linha temática, Roncador aponta a escolha de um tema pouco trabalhado anteriormente – o tema da pobreza, da desigualdade social e suas consequências:

Alguns textos desse período, como *A hora da estrela*, e o conto póstumo “A bela e a fera, ou a ferida grande demais”, estão centrados no encontro do narrador ou um personagem com uma situação de miséria e injustiça social. Além disso, Clarice se apresenta frequentemente como alguém que escreve sob o efeito de uma visão traumática da pobreza ou de algum outro fato social cruel. Nessas narrativas sobre a pobreza, Clarice (ou, em alguns casos, um narrador fictício) fala de sua própria visão traumática da pobreza extrema. Mas escrever sobre esse tema (e, acima de tudo, sob seu efeito) implica na literatura de Clarice a *violação de certas normas literárias*. De acordo com a autora, permanecer preso às regras de boas maneiras na literatura é, para o escritor confrontado com o mundo dos pobres, menos um *fracasso estético* que uma *falta moral*. (RONCADOR, 2002, p. 16 – grifos meus)

Clarice então parece questionar, no final de sua vida, o papel da literatura na sociedade, a função social da arte. Roncador sugere que a violação das normas literárias executada pela autora se deveu menos a um projeto estético vanguardista do que a uma consciência social, um sentimento de dever moral. Em um contexto modernista, ser fiel à tradição artística (no caso da literatura, às leis do romance realista), constituiria, do ponto de vista de muitos artistas, um fracasso estético. Na verdade, o que eles buscavam era fazer *falhar* o projeto estético tradicional, buscavam o fracasso do romanesco em proveito da soberania da linguagem. Assim, pode-se dizer que ser fiel ao beletrismo era também fracassar – só que no projeto modernista. No entanto, de acordo com Roncador, permanecer preso às normas literárias (sejam elas modernistas ou não) era o que Clarice considerava o verdadeiro fracasso: uma falta moral. Essa postura da autora demonstra sintonia com a atmosfera de desencanto do modernismo, apontada por Garramuño.

As obras que analisarei neste trabalho foram publicadas em 1964 (*A paixão segundo G.H.*) e 1973 (*Água viva*), ou seja, podem ser incluídas na chamada ficção tardia e podem ser lidas como fruto dessa atmosfera de um “modernismo desencantado”. No entanto, minha

intenção neste capítulo foi apenas a de apresentar o cenário literário em que Clarice Lispector escreveu esses livros e não definir essas obras como modernistas ou não.

4 O FRACASSO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* E *ÁGUA VIVA*

[...]
 terei toda a aparência de quem falhou,
 e só eu saberei se foi a falha necessária.

A paixão segundo G.H.

*

Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso.
 Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair.

Água viva

Como vimos, minha hipótese é de que os romances *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* apresentam o fracasso (da linguagem e do romanesco) como mote de escrita de Clarice Lispector. Assim, penso que esses livros se destacam em relação às produções anteriores da autora, no que diz respeito às concepções de escrita (como escritura) e literatura, e também em relação ao modernismo “desencantado”, com alguns valores esgarçados, de que falei no capítulo anterior.

Identifico nessas obras alguns traços e tendências da ficção tardia, estudados por Sônia Roncador. Entretanto, diferentemente da pesquisadora, não considero que a obra de Clarice possa ser dividida em dois pólos, embora observe que cada livro constitui um momento característico da pesquisa artística empreendida pela autora desde seu romance de estreia. Penso que o projeto estético desenvolvido nesse período específico, que a pesquisadora chama de uma “poética do empobrecimento”, ainda que não consumado plenamente nessas obras, surgiu em *A paixão segundo G.H.* e intensificou-se em *Água viva*.

Embora não as tenha incluído no conjunto de textos que integram a chamada ficção tardia, a pesquisadora afirma que é possível encontrar um prenúncio deste programa estético nas primeiras páginas de *A paixão segundo G.H.*:

De certo modo, os últimos trabalhos de Clarice poderiam ser vistos como realizações de um programa de escrita previamente formulado em *A paixão segundo G.H.* (1964). A primeira seção desse livro (considerado por muitos a obra-prima da autora) pode ser vista como a discussão da narradora-protagonista, G.H., a respeito do programa de escrita que iria gerar o livro que o leitor tem agora em mãos. Em outras palavras, nessa seção, a narradora descreve o tipo de narração que ela está a ponto de empreender. (RONCADOR, 2002, p. 28)

Tal programa estético consistiria em escrever “espontaneamente”, sem elaborar um enredo nem estruturar ou organizar a forma narrativa²³. Além disso, a escrita buscava *criar e reproduzir* uma experiência em vez de relatá-la ou de expressá-la²⁴.

Entretanto, Roncador afirma que Clarice não cumpre, ao longo do livro, o que prometeu na primeira seção, pois apresenta ainda uma unidade formal (divisão em seções, em que cada uma inicia com a última frase da seção anterior), além de uma homogeneidade no tom e no estilo. O mesmo se daria em *Água viva*, já que, apesar de não ter uma separação gráfica em seções ou capítulos, é possível dividir o texto em seções temáticas – os trechos sobre plantas e animais, por exemplo, apresentam um encadeamento estrutural, não estão espalhados pelo livro, mas agrupados em parágrafos interligados.

De fato, esses livros não assumem por completo as características da chamada ficção tardia. Por mais que sejam fragmentados, por mais que violem certas normas literárias (modernistas ou não), ainda apresentam uma unidade formal e uma homogeneidade de tom e estilo. Não há, na linguagem dessas obras, o chamado efeito de deflação, em que frases mais “poéticas” são justapostas a frases mais coloquiais. Elas também não apresentam elementos ou trechos autobiográficos (ao menos não assumidamente, já que ambos são narrados por narradores-personagens). Ainda assim, percebo nesses livros algumas das tendências apontadas por Roncador, como a *dessublimação* da literatura através da transgressão das normas do romance realista e do esvaziamento do romanesco; a indicação das circunstâncias de produção dos textos e o modelo de composição por montagem (especialmente em *Água viva*). Por isso, penso que o projeto estético adotado por Clarice no final de sua vida teve início, ao menos como semente, em *A paixão segundo G.H.* (1964), intensificando-se em *Água viva* (1973) e consumado em *A via crucis do corpo* (1974)²⁵.

Vilma Arêas, outra importante pesquisadora da escrita derradeira de Clarice, também identificou neste livro diferenças radicais em relação às obras anteriores da autora, já que:

A via crucis do corpo abrigava um sofrimento profundo, rodeado por aquela representação escandalosa que chocava pelo contraste, cujo humor negro e clima de

²³ “já que fatalmente sucumbirei à necessidade da forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma *se forme sozinha* [...]. E que eu tenha a grande coragem de *resistir à tentação de inventar uma forma*” (LISPECTOR, 2009, p. 13 – grifos meus).

²⁴ “Vou *criar* o que me aconteceu. Só porque *viver não é relatável*. [...]. Ah, será mais um *grafismo* que uma escrita, pois tento mais uma *reprodução* do que uma expressão” (*id.*, p. 19 – grifos meus).

²⁵ Ao afirmar que o ponto inaugural desse projeto estético é o livro de contos *A via crucis do corpo*, desconsidero *Objeto Gritante*, por não ter sido publicado em sua versão original. Como veremos adiante, esse livro apresentava diversas características da ficção tardia de modo exemplar, mas foi essencialmente modificado ao se transformar em *Água viva*.

pastelão funesto usava a fantasia supostamente interessante do assunto para agradar ao mercado. Por força não agradou, pois não tem graça nenhuma falar de sexualidade sem o charme acumulado pelos séculos (...). Desejo em mulheres de oitenta anos, idosas que pagam pelo amor físico e brincadeiras com a Virgem Maria não são coisas fáceis de digerir, mesmo agora, trinta anos depois. E tudo feito aos tapas, escrito às pressas, alinhavos à mostra, desnaturalizando a expressão, sem erro (proposital) de ritmo ou tom. (ARÊAS, 2005, p. 18)

Embora reconheça na escrita tardia (a que ela chama de “na ponta dos dedos”, isto é, realizada sob encomenda, às pressas, sob a influência do exercício das crônicas) diferenças radicais em relação às obras iniciais, Arêas destaca um caráter de continuidade no conjunto da obra de Clarice, que apresentaria certos motivos recorrentes. De acordo com a pesquisadora, a ficção tardia respondia ainda “às questões ‘altas’ das obras anteriores de Clarice, conduzindo as famosas iluminações a uma espécie de epifania derrisória, êxtase sem culminância...” (ARÊAS, 2005, p. 19). Deste modo, *A Paixão segundo G.H.* seria o ponto auge e linha de chegada de um percurso iniciado em *Perto do coração selvagem*, ao passo que, concomitantemente, apontava para “rumos inesperados”: iniciava um novo caminho, que seria inaugurado em *A via crucis do corpo* e cujo ápice seria *A hora da estrela*²⁶.

Assim, interpreto o projeto ficcional de *Água viva* como uma continuação de *A paixão segundo G.H.*²⁷ Do mesmo modo interpreta Benedito Nunes: “*Água viva* é uma continuação (...): continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G.H.* – esvaziamento do sujeito narrador, que se desagrega, e da narrativa, que conta a errância desse mesmo sujeito” (NUNES, 1989, p. 156). É como se, em *Água viva*, G.H. saísse da angústia do raciocínio de tentar *reproduzir* o inexpressivo, a realidade inumana (mundo não subjetivo) e enfim se libertasse. A tentativa de reproduzir passa a se dar com a (limitada) liberdade de um improviso e não de um raciocínio, levando a linguagem à convulsão²⁸.

Muitos são os pontos de encontro entre uma obra e outra: G.H. é escultora, a narradora anônima de *Água viva* é pintora: ambas trabalham com artes plásticas. Ambas são amadoras no mundo da escrita, mas escrevem. Ambas querem reproduzir e inscrever o é da coisa, a que a escultora chama de inexpressivo e neutro – “E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada”; “Estou tentando te dizer como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim” (LISPECTOR, 2009, p. 84 e 99); – e que a pintora chama de impessoal e it – “Quero apossar-

²⁶ “De qualquer modo, *A paixão segundo G.H.* surpreendeu pela tensão limpa da forma, embora apontasse para rumos inesperados, aproximando-se no plano estilístico do que a escritora nunca rejeitara, isto é, o ‘feio’ ou o de ‘mau gosto’, que ela prometera a si mesma não temer, desde *Perto do coração selvagem*. (ARÊAS, 2005, p. 22)

²⁷ “O que escrevo não tem começo: é uma continuação” (LISPECTOR, 1998, p. 44).

²⁸ “[...] escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

me do é da coisa”; “Mas há também o impessoal que é o ‘it’” (LISPECTOR, 1998, p. 13 e 28). O impessoal nada mais é que o mundo não subjetivo, não marcado pela lógica da identidade.

Ressalto, entretanto, que se interpreto *Água viva* como *continuação* de *A paixão segundo G.H.*, se observo pontos de encontro entre as duas obras, não as encaro como simples *repetição*. Observo diferenças entre elas, superações da pintora em relação à escultora, não como negação ou abandono das descobertas feitas por G.H., mas como um avanço *a partir* delas. Foi preciso encarar o fracasso da linguagem (da tentativa de equivaler o ser ao dizer, ou seja, da tentativa de *reprodução* e *inscrição* da experiência de encontro com o inexpressivo) e o fracasso do romanesco, para se entregar ao improvisado com as palavras e a forma narrativa, para enfim mergulhar na matéria da palavra. O fracasso em Clarice não é apenas a ruína, mas todo o gesto de ascensão e queda que o constitui como tal.

O carácter diferencial desses livros em relação às obras anteriores é marcado por uma tentativa de *inscrever* (em vez de (d)escrever) e *reproduzir* (em vez de traduzir) o é da coisa (a realidade muda – sem linguagem –, inumana e inexpressiva) e também pelo que a escritora e pensadora Hélène Cixous (1937) chamou de *escritura feminina*.

Cixous observa em *Água viva* a expressão máxima dessa escritura e economia femininas (RONCADOR, 2002, p. 69). Para ela, o corpo-escritura deste livro é um corpo feminino, que, no prazer, se permite ser afetado pelo outro a ponto de perder seus contornos, sua própria identidade. E é esse encontro com o outro o que determina as regras dessa narrativa, que consistiriam em uma “liberação de um colocar-se em movimento, de uma insistência, até que se atinge o clímax (...), na incandescência daquilo que é orgiástico, mas num modo feminino, quando se ultrapassa os limites” (CIXOUS, 1990, p. 18 – tradução minha). Assim,

Segundo Cixous, é justamente esse corpo, em ameaça constante de ser destruído pela presença do outro, que está inscrito na estrutura de *Água viva*. Para ela, o movimento perpétuo da escrita dessa novela em direção a uma interrupção definitiva – a ameaça constante de interrupção da escrita (ou o que ela chama “um deslizamento entre a interrupção e a continuidade”) – é o melhor reflexo na linguagem de uma “economia libidinal feminina”. (RONCADOR, 2002, p. 71)

Penso que tal economia feminina também pode ser observada em *A paixão segundo G.H.* Neste livro, como se sabe, o encontro entre G.H. e a barata é o enredo da narrativa, que inclusive não possui outro mote senão a tentativa (e seu fracasso) de *reproduzir* e *inscrever* a desagregação do eu a partir do encontro com o outro (a barata). Por isso, entendo que este

livro configurou um marco em relação às obras anteriores de Clarice Lispector, que teve continuidade em *Água viva*. Tal configuração se deu não somente em relação à inscrição de uma economia libidinal feminina por meio de uma escritura (feminina), mas também em relação às tendências da ficção tardia de Clarice, como vimos com Sônia Roncador.

A seguir, analisarei os livros que compõem o corpus desta pesquisa, relacionando-os com os conceitos de Derrida, Barthes e Cixous (expostos anteriormente), para refletir sobre o fracasso (da linguagem e do romanesco) como mote de escrita dessas duas obras. No decorrer da seção, também abordarei as reflexões de Walter Benjamin acerca da natureza da linguagem, presentes no ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*.

4.1 A linguagem é o meu esforço humano²⁹

Em *A paixão segundo G.H.* ([1964] 2009), primeiro romance de Clarice Lispector escrito em primeira pessoa, a narradora tenta assimilar uma experiência mística de entendimento do mundo, de Deus, da humanidade e de si mesma, que lhe foi dado através do encontro com a realidade inumana, impessoal e inexpressiva de tudo o que existe. Para assimilar o que viveu, ela então decide escrever.³⁰

Este livro difere dos anteriores em pontos que não devem ser subestimados. Não apenas é escrito em primeira pessoa, como se apresenta como o relato subjetivo de uma experiência pessoal. Nos livros antecedentes, havia diálogo entre personagens, ainda que com “caráter accidental” (NUNES, 1989, p. 78)³¹. Em *G.H.*, as únicas personagens além da narradora são Janair e a barata, que nada falam (Janair sequer está presente a não ser pelo desenho que deixou na parede do quarto). Além disso, como veremos adiante, a narrativa apresenta maior enfoque social que as primeiras obras, além de discorrer sobre (e a partir de) um evento ínfimo: uma mulher mata uma barata. Os acontecimentos posteriores ocorrem

²⁹ LISPECTOR, 2009, p. 176.

³⁰ “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (LISPECTOR, 2009, p. 13).

³¹ Benedito Nunes destaca que os diálogos tinham uma função distorciva nos romances anteriores a *A paixão segundo G.H.* – os personagens não dialogavam, mas monologavam entre si: “o diálogo assinala [...] um ponto de encontro e de divergência entre duas falas que se desentendem, e cujo recíproco relacionamento, tomando a forma de uma conversação distorciva, nada mais é do que a interferência mútua e exterior de dois monólogos inter cruzados” (NUNES, 1989, p. 78).

sobretudo no interior da personagem-narradora, confinada a um só espaço: o quarto de empregada.

Como vimos com Leyla Perrone-Moisés, um dos valores modernistas por excelência é a autonomia da arte, que rejeitaria a experiência e a subjetividade. Levando em conta a escrita em primeira pessoa, o enredo da narrativa e o contexto histórico em que foi publicado (ano em que foi instaurado o regime militar no Brasil, 1964), é possível situar este livro no contexto de uma atmosfera de desencanto do modernismo, apontada por Florencia Garramuño.

Entretanto, apesar de decidir escrever como se fosse para alguém, G.H. problematiza a possibilidade de relatar o que lhe aconteceu, rejeita a expressão:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que servem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. (LISPECTOR, 2009, p. 19 – grifos meus)

Ao rejeitar a expressão, Clarice aproxima-se novamente do valor modernista de autonomia da arte e dos conceitos de escritura de Barthes e Derrida. Ela busca uma *reprodução*, uma grafia e não uma escrita: quer uma *inscrição*. Mas reproduzir o inexpressivo através de palavras, ou seja, expressar o inexpressivo, é um empreendimento fadado ao fracasso. Deste modo, a narrativa prossegue por uma operação bem próxima à filosofia da Desconstrução, pois, à medida que assume uma direção, em seguida contradiz-se e segue outro rumo. O texto se transforma em tecido, com fios que seguem múltiplos sentidos.

Este trecho é bem emblemático deste modo de escrita. Em um primeiro momento, temos a afirmação de uma impossibilidade de relatar o viver, ou seja, uma experiência, seja pessoal ou de um outro. Com isso, a narradora afirma que será preciso criar, inventar. Já nessas primeiras afirmativas, temos uma relação com a escritura de Barthes, pois a narrativa aponta para uma forma literária desligada de uma relação de dependência com uma realidade, seja ela qual for, e também com Derrida, já que aponta para uma independência em relação ao *logos* e à *phoné*, pois que a ideia de criação aqui pressupõe então a inexistência de algo anterior a ser registrado. Em seguida, a narradora contradiz essa postura ao afirmar que precisará traduzir o desconhecido através de uma língua que lhe é também desconhecida. Ora, a ideia de criação, no sentido colocado por ela, exclui a possibilidade de tradução, pois a

tradução pressupõe um texto original, uma origem. Mas na mesma frase ela diz que desconhece para que servem os sinais dessa língua desconhecida. Aqui há outra contradição: se ela se propõe a uma tradução, obviamente os sinais serviriam para transpor um sentido original, o problema seria então que ela não saberia a que cada sinal se refere ou corresponde, desconheceria o jogo dessa língua. Ainda assim, a ideia de criação exclui a possibilidade de um referente a que os sinais corresponderiam — neste sentido, a ideia de criação excluiria a ideia de tradução. Nota-se, portanto, como o texto constrói e se desconstrói, quase que por aporia.

A questão da tradução e da criação, expressa nesse trecho, também poderia ser lida à luz das considerações de Walter Benjamin acerca da natureza da linguagem, no ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*, de 1916. Neste texto, Benjamin distingue a esfera transcendental, isto é, para além de sujeito e objeto, da esfera humana. Segundo o filósofo, a esfera transcendental diria respeito à língua pura, o *medium* da linguagem a que o ser humano só poderia acessar através de sua linguagem como *Mittel*, ou seja, como meio de comunicação. Esta distinção entre linguagem como *medium* e linguagem como *mittel* é essencial para compreendermos o ensaio de Benjamin. A primeira é a linguagem como meio (no sentido de ambiente ou matéria) imediato (não mediado) de tudo o que existe; a segunda, a linguagem como meio para determinado fim, mediada por palavras, humana. Portanto, “para Benjamin, não só o ser humano possui sua linguagem, mas também as coisas possuem uma linguagem/língua, e em sua linguagem material, as coisas e os acontecimentos se comunicam ao homem” (PINHO, 2014, p. 17). Nesse sentido, afirma o filósofo: “toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem (...). Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” (BENJAMIN, 2011, p. 50 e 51).

Benjamin afirma que tudo o que existe possui uma essência espiritual e uma essência linguística, e que a primeira se comunica na segunda. Isto significa que o que é comunicável na essência espiritual é a sua essência linguística: “a essência espiritual comunica-se em uma língua e não através de uma língua, isto quer dizer que, vista do exterior, ela, a essência espiritual, não é idêntica à essência linguística. A essência espiritual só é idêntica à essência linguística na medida em que é comunicável” (BENJAMIN, 2011, p. 52). Assim, o filósofo aponta para a existência de algo não comunicável nas coisas:

Isso significa dizer que todas as coisas comportam uma parte não linguística e que existe alguma coisa nas coisas que não é perfeitamente comunicável: “é o que queremos dizer quando falamos que as coisas são mudas”, dirá Benjamin. (...) Isso que não se comunica das coisas pode ser pensado como a origem silenciosa da linguagem, mas essa linguagem ainda não é a linguagem humana das palavras, e sim a linguagem muda das coisas. (PINHO, 2014, p. 17)

É possível traçar uma relação entre a experiência de encontro com a realidade inumana, que G.H. busca inscrever e reproduzir através de uma criação e de uma tradução, e essa “linguagem muda das coisas” a que Benjamin chamaria a parte não comunicável da essência espiritual³². A primeira pode ser associada aqui à realidade com a qual G.H. se depara a partir do encontro com a barata: é a linguagem como *medium*, inumana. É nesse sentido que traduzir poderia se relacionar com o criar, porque ela busca traduzir essa linguagem inumana, mas, diante do fracasso dessa tradução, pois que é impossível traduzir os nomes puros sem manchá-los de linguagem humana, ela só pode criá-la.

Essa experiência mística que a narradora busca reproduzir é, no entanto, o resultado de um acontecimento banal. A narradora-personagem, cujo nome conhecemos apenas pelas iniciais G.H., é uma escultora, mora na cobertura de um edifício e não é casada. Leva uma vida confortável e aparenta ser independente e autossuficiente, com total domínio sobre todos os aspectos de sua vida. Após a demissão de sua empregada doméstica, resolve aproveitar a solidão para limpar e arrumar o apartamento, algo que muito lhe apraz, pois é afeita à arrumação³³. Ela decide então começar pelo quarto de empregada. A experiência mística começa já à porta do quarto, quando avista na parede um desenho feito pela funcionária. Pela crueza do contorno, o desenho mais se assemelhava a uma pintura rupestre no fundo de uma caverna:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. 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. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. *Um tremor seco de carvão seco. A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como de três autômatos.* (...) Os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto (...). *O desenho não era um ornamento, era uma escrita.* (LISPECTOR, 2009, p. 38 e 39 – grifos meus)

³² “Falar com as coisas é mudo. Eu sei que isso te soa triste, e a mim também, pois ainda estou viciada pelo condimento da palavra. E é por isso que a mudez está me doendo como uma destituição” (LISPECTOR, 2009, p. 161).

³³ “Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja minha única vocação verdadeira. (...) Olhara o apartamento: por onde começaria?” (LISPECTOR, 2009, p. 32).

Diante da simplicidade bruta do desenho, G.H. conclui que não se tratava de um ornamento, isto é, a intenção da empregada não fora enfeitar a parede, mas comunicar alguma coisa: era uma mensagem³⁴. O confronto com a subjetividade interior da empregada, exposta pelo desenho, é recebida por G.H. como um julgamento. A consciência de ter sido vista por alguém exterior, alguém de quem ela nada sabia e sequer conseguia recompor o rosto na memória, alguém de quem mal lembrara o nome³⁵, a atordoia:

Meu mal-estar era de algum modo divertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? como me julgara ela? Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. (LISPECTOR, 2009, p. 46)

A razão de seu mal-estar parece ser menos o desenho em si do que a noção de que poderia ter sido julgada por Janair. G.H. neste trecho se assemelha à Ana, do conto *Amor*, que, também atordoada pelo encontro com o cego mascando chiclete e, mais além, atordada com o seu próprio atordoamento, em certa altura se pergunta: “teria esquecido de que havia cegos?” (LISPECTOR, 2016, p. 148). É como se G.H. se perguntasse: teria esquecido de que Janair era uma pessoa, com opiniões e subjetividade?

Toda essa seção do livro é marcada pela demonstração de uma desigualdade social. É como se G.H. só neste momento tomasse consciência do abismo que a separa de Janair. Como se antes a desigualdade social fosse apenas um conceito abstrato e somente a partir do encontro com o quarto (território) de Janair é que o conceito se tornasse realidade palpável. A empregada apropriara-se do quarto, tornara-o seu³⁶, arrumando-o de acordo com seu gosto, e de tal modo tornara-o seu que G.H. encara o aposento como se não fizesse parte do apartamento³⁷. De fato, ela mesma afirma não ter entrado no quarto durante todo o período

³⁴ “de repente me ocorria que Janair me odiara. Eu olhava as figuras de homem e mulher (...) que ali pareciam ter sido deixadas por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta” (*id.*, p. 39).

³⁵ “A lembrança da empregada ausente me coagia. *Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui* (...). Mas seu nome – é claro, é claro, *lembrei-me finalmente: Janair*” (*id.* p. 39 – grifos meus).

³⁶ “Forcei-me a lembrar que também aquele quarto era posse minha” (LISPECTOR, 2009, p. 44).

³⁷ “O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete. (...) Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício” (*id.*, p. 37).

em que Janair trabalhara na casa³⁸, o que por si só demonstra seu alheamento a essas questões até aquele momento. Outra passagem que demonstra a abordagem da desigualdade social nesta obra é quando G.H. cita as favelas e os mendigos do Rio de Janeiro:

Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos [...]. Mentalmente tracei um círculo em torno das semirruínas das favelas e conheci que ali poderia ter vivido outrora uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu, com meninos correndo entre mercadorias expostas nas ruas. (LISPECTOR, 2009, p. 107 e 108)

Destaco o enfoque social neste livro³⁹ porque considero um aspecto que o diferencia dos anteriores (que não deixavam de apresentar um contexto social, mas cujo tratamento dado era de menor destaque) e que o aproxima das obras que compõem a ficção tardia. Como vimos, Sônia Roncador aponta somente na chamada ficção tardia o engajamento de Clarice em questões sociais, mas, como vemos em Ana e em G.H., tais questões já se faziam presentes na obra da autora, ainda que não se destacassem aos olhos dos leitores e da crítica:

[...] o engajamento estava na obra há mais tempo: na presença dos cegos, dos pobres e, sobretudo, das empregadas domésticas que conviviam com a mulher classe média e média alta de seus contos e romances (...). Desse aspecto, a crítica passa ao largo, quando não nega-o diretamente. (CHIAPINNI, 2004, p. 241)

A respeito da crítica, Ligia Chiapinni cita dois autores que negam o envolvimento de Clarice com as questões sociais que a circundavam: Fábio Lucas, que, no livro *O caráter Social da Literatura Brasileira*, observa em Clarice “um desligamento do contexto social” (*apud* CHIAPINNI, 2004, p. 243) e Luiz Costa Lima, “para quem a obra de Clarice seria incapaz de ‘ir além das situações meramente singulares’” (LUCAS *apud* CHIAPINNI, p. 245). O que parece sempre ter saltado aos olhos da crítica é o tratamento dado pela autora à linguagem e à forma narrativa. A meu ver, a abordagem social não está desligada desses aspectos formais: é mais uma manifestação de escritura feminina, de uma abertura ao exterior que demonstra a falência da crença em uma arte autônoma.

O mal-estar causado pelo encontro com o outro (Janair) e consigo mesma pelos olhos do outro (o desenho de Janair), isto é, pela subjetividade da funcionária e pela conscientização

³⁸ “Há cerca de seis meses – o tempo que aquela empregada ficara comigo – eu não entrava ali” (*id*, p. 36).

³⁹ A este respeito, ver Solange Ribeiro de Oliveira: *A Barata e a Crisálida: O Romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. Neste livro, Oliveira investiga a abordagem de questões sociais em *A paixão segundo G.H.*

de seu próprio lugar na sociedade, prepara (o leitor e G.H.) para o encontro com a realidade inumana.

Em meio a todo esse atordoamento causado pelo confronto com o olhar de alguém que é “realmente exterior”, G.H. se depara com uma barata no armário⁴⁰. A barata, assim como Janair, oferece a ela a mesma experiência de encontro com o olhar exterior. Ela vê e se vê na medida em que é vista, como em um espelho. Num impulso de horror e nojo, esmaga o inseto, que, no entanto, permanece vivo. Da ferida ou *falha* aberta em sua crosta, escorre uma gosma branca, que hipnotiza G.H. E aí ela adentra de vez na experiência mística do encontro com o impessoal, inumano, inexpressivo⁴¹.

Tal experiência mística também poderia ser lida como a operação de uma economia libidinal feminina, em que a identidade se funde à alteridade, já que, a partir desse encontro e entrega ao inumano, G.H. perde seus contornos, tem sua humanidade dissolvida⁴². Deste modo, tal perda da identidade pode ser lida também como uma saída da metafísica da presença: através da despersonalização, ela entra em contato com a natureza sem origem do rastro.

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. (LISPECTOR, 2009, p. 174)

Para se despersonalizar, se despir de sua constituição humana e se entregar totalmente ao inumano, G.H. decide provar da massa branca da barata e assim executar o ato final do ritual de sacrifício (e redenção) do eu. É a “experiência do sacrifício de sua identidade pessoal” que “impõe-lhe a dolorosa sabedoria da renúncia, traduzida numa atitude negativa de despersonalização ou ‘deseroização’” (NUNES, 1989, p. 59). E ao afirmar a despersonalização de G.H. pelo ritual, Clarice promove concomitantemente a deseroização da heroína, seu fracasso sendo o fracasso de sua própria narrativa. Pois não há descrição do ato, há apenas o antes e o depois: G.H. tem um lapso de consciência (como um gesto de defesa,

⁴⁰ “De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado” (LISPECTOR, 2009, p. 46).

⁴¹ “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda” (*id.*, p. 44); “diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (*id.*, p. 68).

⁴² “Ontem no entanto perdi durante horas a minha montagem humana” (*id.*, p. 11).

talvez) e o que lemos é o seu despertar e a consciência gradual de que havia posto a massa branca da barata em sua boca.

Despersonalização e deseroização são anunciadas desde o começo da narrativa, quando G.H. tentará dar forma ao que lhe aconteceu sem que isso anule o caráter amorfo do que experimentou⁴³. E neste ponto a autora se aproxima do valor modernista da impessoalidade e da autonomia da arte, mas, ao fazê-lo a partir de uma escrita em primeira pessoa que busca inscrever a experiência do impessoal, ela se aproxima do desencanto desse valor. Ou seja, ela se apropria desses valores modernistas para depois desconstruí-los, reinscrevê-los. Essa empreitada também poderá ser lida tanto como da personagem quanto de sua autora, podendo ser encarada como uma referência metalinguística do texto: Clarice tentará dar forma a um novo modo de escrita – a escritura, que é rastro. É a tentativa de inscrever e reproduzir o amorfo na forma. Acerca da deseroização, escreve Regina Machado:

“Deseroização”, “desistência”, são talvez os nomes dessa perda que se encontra na origem do trabalho de “dar forma”, e que recebe essa forma “na linguagem dos outros”; a maneira como essa escritura pode dizer isso que não tem forma. Elas são talvez a forma como essa perda absolutamente singular de humanidade e de linguagem pode ser dita pela linguagem, pode vir a participar da linguagem. Talvez seja possível situar aqui o que aparece como sendo a deseroização em G.H.: o *fracasso de sua voz, a falha de sua narrativa* no momento de pôr na boca a massa da barata: a personagem tem uma espécie de desmaio, de perda de consciência, e o texto, realizando, dando forma ao que ele conta, silencia no momento de dizer essa perda de consciência. O desmaio da personagem torna-se o desmaio da própria narração, e o texto inscreve assim, entre uma linha e outra, o fracasso dessa tentativa da personagem-narradora de dar à matéria-viva sua forma. Ao tentar incorporar em si a barata, ela se reencontra fora de si. E o texto abre em sua falha, mostrando o seu de dentro; sua matéria branca e silenciosa. Esse fracasso alcança paradoxalmente aludir o que a linguagem não consegue dizer – o silêncio, na figura de um branco entre as linhas, de uma brecha na narração, aparecendo então como uma espécie de presença do amorfo na forma que é o texto. (MACHADO, 1989, p. 129 – grifos meus)

Dar à matéria-viva a sua forma, inscrever o inexpressivo no texto: esta parece ser a intenção de G.H. Mas ao tentar integrar em si a substância amorfa, ela fracassa. O texto fracassa também, dando a ver o silêncio, a massa branca de que é feito exposta no espaço entre os parágrafos. É nesse sentido que somente através do fracasso é que ela alcançaria o

⁴³ “Mas é que não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar forma, nada me existe. (...) Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa (...). Mas como faço agora? (...) dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração?” (LISPECTOR, 2009, p. 12); “já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece” (*id.*, p. 13).

inexpressivo e também o novo livro: a escritura. O processo de deseroização é o processo de desconstrução derridiano⁴⁴ e é o próprio fracasso:

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então [...] é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (LISPECTOR, 2009, p. 175)

Este trecho contém o cerne desta pesquisa e também a completa exposição da operação deste livro: a construção de uma voz para a reprodução da mudez ou a construção de uma expressão para a inscrição do inexpressivo. O fracasso em Clarice não é apenas a ruína, é todo o gesto de fracassar, que inclui a ascensão e o declínio. É ela mesma quem nos alerta:

E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. (LISPECTOR, 2009, p. 176 – grifo meu)

Só através desse processo de ascensão e declínio é que é possível chegar ao “despessoal” – não adianta já começar desconstruído, pois assim não haveria como continuar: não haveria livro, nem vida.

Ao comer a massa branca que escorre da barata partida ao meio, G.H. torna-se tão impessoal quanto o inseto ou constata que é tão insossa quanto a barata, entregando-se de vez à desagregação de seu eu humano e a uma metamorfose com tudo o que é vivo.⁴⁵

Tal metamorfose se dá em duas instâncias: no eu que narra e na própria narrativa. A primeira, “no rumo da experiência mística, se dá como perda da identidade pessoal; a segunda, no rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe, dá-se como perda de identidade da própria narrativa” (NUNES, 1989, p. 71). Assim, ambas “se produzem como um esvaziamento – esvaziamento da alma e da narrativa: alma desapossada do eu e a narrativa, de seu objeto” (NUNES, 1989, p. 71). O objeto da narrativa é a palavra, mas,

⁴⁴ “A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício” (LISPECTOR, 2009, p. 175).

⁴⁵ “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” (*id.*, p. 66).

buscando reproduzir o inexpressivo, ela só avança rumo ao fracasso, ou seja, à palavra incompreensível, ao ruído.

Deste modo, a tentativa de *reproduzir* o que vivenciou é marcada por um desprezo pela palavra⁴⁶. Se o que encontrou em sua experiência foi o inexpressivo, a narradora quer escrever inexpressivamente, inscrever o inexpressivo em sua escrita, dar ao leitor a chance de experimentar o que ela viveu sem ter de passar pelo que ela passou⁴⁷. Por isso, talvez, é que Clarice faça uma ressalva em um recado “a possíveis leitores”:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. (LISPECTOR, 2009, p. 5)

O desejo de que esse livro seja “lido apenas por pessoas de alma já formada” é a consciência da responsabilidade que é proporcionar o encontro com o inumano, inexpressivo, isto é, com a perda da identidade. E este encontro, essa aproximação, diz Clarice, pode se dar inclusive através do oposto daquilo que se vai aproximar. Essa afirmação é como uma prévia da operação do próprio livro: uma aproximação do inexpressivo através da expressão, do indizível e do silêncio através da linguagem, o que só é possível por meio deste empenho e de seu fracasso.

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade [...]. Eu tenho a medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais a medida que *não consigo* designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. *Mas é do buscar e não achar* que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. *A linguagem é o meu esforço humano*. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com o indizível que só poderá me ser dado através do *fracasso de minha linguagem*. *Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu*. (LISPECTOR, 2009, 176 – grifos meus)

Só quando falha a construção, quando se desconstrói as bases da narrativa e da linguagem, é que se pode obter a “linguagem muda das coisas”, o rastro, o inexpressivo e também a nova construção, isto é, a escritura e o romance novo. A linguagem é o esforço humano de captar a linguagem muda, o é da coisa: a essência espiritual de tudo o que existe.

⁴⁶ “mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar” (LISPECTOR, 2009, p. 20).

⁴⁷ “Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado (...) – se tu puderes saber através de mim...então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas” (LISPECTOR, 2009, p. 115).

Tal tarefa de fazer a construção falhar para chegar à construção que se quer, isto é, à desconstrução, ao indizível é da coisa, também está presente em *Água viva*⁴⁸. Neste livro, a busca pela desconstrução e dissolução do romanesco é operada por um improviso.⁴⁹ Entretanto, é preciso definir a natureza desse improviso.

4.2 Esta é a palavra de quem não pode⁵⁰

Entretanto, é preciso definir a natureza desse improviso.

Se concebermos o improviso como um *brainstorming*, uma livre associação de temas ou palavras, então em *Água viva* o improviso é forjado, é a imitação de um *brainstorming*, já que há uma unidade estrutural na ordem em que os temas aparecem. Por outro lado, se pensarmos em improviso como um conceito semelhante à linguagem do *jazz*, então haveria um improviso autêntico em *Água viva*. O improviso no *jazz* consiste em jogar com as notas da melodia ou dos acordes⁵¹ e escalas⁵² subjacentes ao tema principal. Há um tema, com melodia e harmonia fixas, construído sobre uma progressão de acordes (*chorus*). A partir desse tema, os músicos improvisam, brincam com as notas que pertencem a ele, embaralhando-as e combinando-as de maneiras diversas, cada um em seu instrumento e portanto dentro de suas possibilidades tonais e harmônicas. Assim, o improviso jazzístico nada tem de desorganizado, é a desorganização dentro de um organismo, possui uma espinha dorsal cujas vértebras podem se mover, mas nunca de fato desconectar-se ou desprender-se do fio que as mantém conectadas, isto é, as escalas subjacentes ao *chorus*. É a própria narradora quem afirma:

⁴⁸ “Quero a experiência de uma falta de construção” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

⁴⁹ “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando” (*id*, p. 21).

⁵⁰ *Id*, p. 31.

⁵¹ Os acordes são formados por mais de duas notas que soam simultaneamente em harmonia. Por exemplo, no acorde C (dó maior), no violão, soam simultaneamente as notas dó, mi e sol, sob a predominância da nota dó maior.

⁵² As escalas são a organização das notas em sequência, dentro de uma oitava, ou seja, a repetição da mesma nota em um outro registro, mais grave ou mais agudo. Entretanto, as escalas variam de acordo com a tonalidade e o intervalo compreendidos pelos acordes, podendo ser, por exemplo, diatônicas, formada pelos tons e semitons na sequência natural das notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó), ou cromáticas, formadas apenas por semitons, entre outras. Por exemplo, no violão, a escala em que o acorde de dó maior (dó, mi e sol) é formado possui todas as notas da escala diatônica, entretanto, as notas estranhas ao acorde (ré, fá, lá e si) não são tocadas, existem apenas virtualmente. Assim, um instrumentista poderia utilizar essas notas em seu improviso, ainda que elas não tenham sido tocadas, pois são subjacentes ao acorde da música.

“Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Em outro momento, ela diz:

Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda *desordem orgânica* que no entanto dá a pressentir uma *ordem subjacente*. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma *falta de construção*. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um *frágil fio condutor* – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopra que aquece o decorrer das sílabas. (LISPECTOR, 1998, p. 25 – grifos meus)

É importante diferenciar a desordem caótica e a desordem orgânica. Penso que ao definir a desordem como orgânica, Clarice aponta para o improviso jazzístico, em que há uma “ordem subjacente”, já que as escalas harmônicas são formadas por notas subjacentes àquelas presentes nos acordes. Ela quer a *experiência* de uma falta de construção e não uma não-construção de fato. Seu desejo é contraditório, é uma construção com uma falta ou uma falha, mas que mantém as vigas que a sustentam de pé. Ainda há o esqueleto, a espinha dorsal. A desconstrução não é uma destruição. Desconstrói-se, derrubam-se as paredes, os contornos que modelam o edifício, mantendo-se, no entanto, as vigas que o sustentam.

Água viva é fruto de outro projeto, muito mais próximo do improviso do tipo *brainstorming*: um livro chamado *Objeto Gritante*, que nunca foi publicado. Neste livro, o improviso se dá como *brainstorming*, como uma livre associação temática, não há uma ordem ou organização. Os temas despontam, dispersam-se, e retornam sem um polimento ou um encadeamento lógico. Este livro é considerado o manuscrito de *Água viva*, mas, como veremos a partir da tese de Sônia Roncador, trata-se na verdade de um romance muito diferente daquele que foi publicado, constituindo, na opinião da pesquisadora, projetos ficcionais distintos. No entanto, penso que *Água viva* mantém ainda um cordão umbilical com *Objeto Gritante*, o que de certa forma o tornaria uma ramificação do projeto estético deste livro e não um projeto completamente distinto deste.

Como vimos, em *Poéticas do empobrecimento – a escrita derradeira de Clarice* (2002), Sônia Roncador analisa o projeto estético adotado por Clarice Lispector no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Para a pesquisadora, a experiência de Clarice como cronista nesse período, “forçou-a a escrever de um modo particular que se refletiria em sua produção literária” (RONCADOR, 2002, p. 43). Roncador propõe que *Objeto Gritante* seja encarado “não mais como uma mera versão, um ‘trabalho em transição’ (...), mas, ao contrário, como um projeto independente, abandonado pela autora no momento em que ela ainda procurava

publicar textos mais coerentes com o restante de sua produção literária” (*ibid*), projeto este que apresenta o mesmo tipo de escrita não premeditada que a autora adotou em sua prática como cronista do *Jornal do Brasil*. Roncador afirma que este livro foi estruturado por um modelo de composição por montagem, uma colagem de fragmentos de trechos de obras anteriores da autora e de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, gênero alimentado por um material que

se origina de fatos corriqueiros, de memórias pessoais, reflexões do próprio cronista [...]. O reaproveitamento de temas, a relação com o presente e não com a posteridade, a incidental transcendência a partir do comezinho, o hibridismo quanto à categoria do narrador (interno ou externo ao texto), tudo isso são características da crônica [...]. (ABRANTES, 2016, p.40)

Assim, a operação desses aspectos próprios à crônica aparecem nas obras tardias de Clarice Lispector e em *Objeto Gritante* em especial.

Ana Claudia Abrantes, em *Objeto Gritante: um manuscrito de Clarice Lispector* (2016), também se propõe a analisar este livro como um projeto completamente diferente do que se tornou a versão que conhecemos, publicada em 1973, já que muitas “alterações foram feitas em Objeto Gritante de modo a configurá-lo como obra significativamente diferente do resultado final” (ABRANTES, 2016, p. 15). Abrantes interessa-se sobretudo em fazer um cotejo entre os manuscritos⁵³ de *Objeto Gritante*, observando principalmente os aspectos autobiográficos e o processo de transformação que sofreram até chegar à versão final. Clarice marcou, à caneta, as passagens que deveriam ser eliminadas e as modificações que deveriam ser feitas nos trechos que seriam mantidos. A pesquisadora aponta para um processo de ficcionalização na passagem de *Objeto Gritante* para a obra final, que pode ser observada a partir do cotejo entre os manuscritos: “Água viva tornou-se uma obra ficcional, ao passo que sua origem mesclava aos conteúdos expressamente autobiográficos a sua simultânea relativização” (ABRANTES, 2016, p. 85). Ora, penso que tal processo de ficcionalização é a diferença primordial entre esses livros. Esse fato explicaria todas as alterações feitas. A busca por um caráter ficcional justificaria a transformação do *brainstorming* em improviso

⁵³ Há duas versões de Objeto Gritante abrigadas na Fundação Casa de Rui Barbosa. A versão considerada pela instituição como a “original” possui 188 páginas datilografadas e é rica em anotações e inscrições à mão feitas pela autora. A outra versão é classificada como cópia-xérox, também datilografada, com 185 páginas e poucas inscrições à caneta. Entretanto, a partir da leitura do livro de Ana Claudia Abrantes, penso, com ela, que o original seria a cópia-xérox, com 185 páginas, e a chamada cópia seria o original, pois, apesar de ambos os documentos serem datilografados e não haver nada que indique que um é original e o outro é a cópia, a riqueza de inscrições de Clarice no datiloscrito de 188 páginas demonstra o processo de transformação que levou à *Água viva*.

jazzístico, a homogeneização do tom e supressão do efeito de deflação e a exclusão dos conteúdos autobiográficos (por exemplo, a troca do ofício da narradora que, em *Objeto Gritante*, era escritora e, em *Água viva*, passa a ser pintora). Ou seja, a ficcionalização justificaria todas as alterações feitas na passagem de um texto a outro.

Uma das epígrafes de *Objeto Gritante*, é uma citação⁵⁴ de Barthes, encontrada no capítulo “A escrita do romance”, do livro *O grau zero da escrita* ([1953] 2004): “não há arte que não aponte sua máscara com o dedo”. Entretanto, ao publicar o livro, Clarice retirou esta epígrafe. Refletirei sobre este fato mais adiante, depois de explicar o contexto da frase e a que tipo de arte ela se refere.

Nesse capítulo, Barthes reflete sobre a escrita do Romance, relacionando este gênero literário à História, já que ambos se utilizam da forma narrativa. Entretanto, ele pondera que a escolha pela narrativa como forma não é uma regra, já que em outras épocas os romances foram concebidos como cartas e a História por análises, por exemplo. Assim, a “Narrativa como forma extensiva ao mesmo tempo do Romance e da História permanece, pois, em geral, como a escolha ou a expressão de um momento histórico” (BARTHES, 2004, p. 27). Essa ressalva é importante, pois, como vimos, a partir do século XX, a concepção de romance sofrerá mudanças e os elementos que constituem a forma narrativa serão problematizados.

Ao analisar a forma do Romance do século XIX, Barthes encontra dois elementos essenciais a este gênero: o uso da forma verbal *passé simple* e da terceira pessoa.

O *passé simple* (passado simples) e *passé composé* (passado composto) correspondem, na língua francesa, ao nosso pretérito perfeito do indicativo⁵⁵. Entretanto, o *passé simple* caiu em desuso na oralidade, mantendo-se vivo somente na modalidade escrita, indicando uma certa formalidade e esmero artístico. Por isso, esta forma verbal é associada às Belas Letras e à escrita literária e sua função deixa de ser apenas a indicação de um tempo no discurso e passa a ser também

Reduzir a realidade a um ponto e abstrair da multiplicidade dos tempos vividos e superpostos um ato verbal puro, desvinculado das raízes existenciais da experiência e orientado para uma ligação lógica com outras ações, outros processos, um movimento geral do mundo: ele visa a manter uma *hierarquia* no império dos fatos.

⁵⁴ Embora a citação não esteja exatamente igual à frase encontrada na edição que consultei, acredito que Clarice possa ter transcrito de outra edição ou mesmo traduzido ela mesma do francês, já que era fluente nesse idioma.

⁵⁵ “O francês tem duas formas verbais que podem corresponder ao nosso ‘pretérito perfeito do indicativo’, embora não ocorram ambas nos mesmos contextos: a primeira é o ‘*passé simple*’ (literalmente: ‘passado simples’ [...]). Seu uso hoje ficou reduzido ao texto escrito e literário. A segunda é o ‘*passé composé*’ (literalmente: ‘passado composto’ [...]), que tanto pode ocorrer na língua escrita como na falada, com valores diversos” (Mário Laranjeira (tradutor) *apud* BARTHES, 2004, p. 27).

Por seu “passé simple”, o verbo faz implicitamente parte de uma cadeia causal, participa de um conjunto de ações solidárias e dirigidas, funciona como o sinal algébrico de uma *intenção*; sustentando um equívoco entre temporalidade e causalidade, ele chama por um desenrolar-se, isto é, uma inteligência da Narrativa. É por isso que ele é o instrumento ideal de todas as construções de universo; é o tempo factício das cosmogonias, dos mitos, das Histórias e dos Romances. (BARTHES, 2004, p. 27 – grifos meus)

Podemos fazer uma relação entre a função dessa forma verbal, utilizada somente na escrita, e o pensamento da presença, pois o *passé simple* mantém uma “hierarquia no império dos fatos” e “funciona como o sinal algébrico de uma intenção”. Como vimos, a metafísica da presença é estruturada por dicotomias, em que a hierarquia é basilar (lembrando que a dicotomia é formada pela oposição de um conceito de valor positivo a um negativo), e pela presença, que constitui uma origem, da qual se deriva a ideia de intenção (pois é a intenção de alguém, de uma presença a partir da qual o discurso se origina). Portanto, a função atribuída ao *passé simple* pelo seu uso na escrita das Belas Letras e do Romance pertence a esse pensamento da presença, é fruto dele. Vemos mais claramente essa relação no seguinte trecho:

Por trás do “passé simple” esconde-se sempre um demiurgo, deus ou recitante; o mundo não é inexplicado quando se recita, cada um de seus acidentes é apenas circunstancial, e o “passé simple” é precisamente esse signo operacional pelo qual o narrador reduz a explosão da realidade a um verbo (...) cuja única função é unir o mais rapidamente possível uma causa a um fim. (DERRIDA, 2004, p. 28 – grifos meus)

Com isso, o passado narrativo (*passé simple*) retira da escrita, da linguagem, a insegurança de uma indefinição e aleatoriedade, filiando-a à presença de um “demiurgo, deus ou recitante” que tem a explicação de tudo: “o mundo não é inexplicado quando se recita”, pois ele está sob controle, “cada um de seus acidentes é apenas circunstancial”, não é aleatório, tem uma razão de ser, explicada pelo uso do *passé simple*. Assim, ainda que

Comprometido com o mais sombrio realismo, ele [o *passé simple*] tranquiliza, porque, graças a ele, o verbo exprime um ato fechado, definido, substantivado, *a Narrativa tem um nome, escapa do terror de uma palavra sem limite*: a realidade emagrece e se familiariza, entra num estilo, *não ultrapassa as bordas da linguagem*. (BARTHES, 2004, p. 29 – grifos meus)

A palavra sem limite é, como vimos, própria ao pensamento do rastro, que, com a escrita, ultrapassa as bordas da linguagem. O terror aí resulta de uma incapacidade por parte da lógica da identidade de conceber uma linguagem sem origem e sem limites. Assim, o passado narrativo “faz parte de um sistema de segurança das Belas-Letras. Imagem de uma

ordem, ele constitui um desses numerosos pactos formais estabelecidos entre escritor e sociedade, para a justificação de um e a serenidade de outro” (BARTHES, 2004, p. 29). Mas esse sistema de segurança traz consigo uma falsa serenidade baseada em uma alienação dos fatos. A escrita romanesca “traça o campo de uma verossimilhança que desvendaria o possível no tempo mesmo em que ela o designaria como falso” (BARTHES, 2004, p. 29), vestindo “o fato real com as roupas sucessivas da verdade, depois da mentira denunciada” (BARTHES, 2004, p. 30). Ou seja, a escrita romanesca revela a verdade enquanto a manifesta como mentira, é um papel ambíguo: “colocar a máscara e ao mesmo tempo designá-la” (BARTHES, 2004, p. 31). Barthes observa que esse gesto operacional está presente em toda a arte ocidental e que

É por um procedimento desse gênero que a burguesia triunfante do século pôde considerar os seus próprios valores como universais e transferir a partes absolutamente heterogêneas de sua sociedade todos os Nomes de sua moral. Isso é propriamente o *mecanismo do mito*, e o Romance – e no romance o “*passé simple*” – , são objetos mitológicos que sobrepõem à sua intenção imediata o recurso segundo uma dogmática, ou melhor, uma pedagogia, pois que se trata de entregar uma essência sob as espécies de um artifício. (BARTHES, 2004, p. 30 – grifo meu)

Esta operação ambígua é própria ao mecanismo do mito, cujo papel era transmitir a todos, sem restrições, os seus valores morais, entregando “uma essência sob as espécies de um artifício”, isto é, entregando a verdade sob a forma artística. Tal procedimento operado por meio do uso do passado narrativo (*passé simple*) também é encontrado em outro elemento da escrita romanesca: a terceira pessoa.

O “ele” é uma convenção típica do romance; à semelhança do tempo narrativo, ele indica e cumpre o fato romanesco; *sem a terceira pessoa, há impotência em se atingir o romance, ou vontade de destruí-lo*. O “ele” manifesta formalmente o mito; ora, no Ocidente pelo menos, como se acabou de ver, *não há arte que não aponte com o dedo a sua máscara*. A terceira pessoa, como o “*passé simple*”, devolve pois esse ofício à arte romanesca e fornece aos seus consumidores a segurança de uma fabulação credível e no entanto continuamente manifestada como falsa. (BARTHES, 2004, p. 31 – grifos meus)

Este trecho é extremamente rico e importante para compreender o projeto ficcional de *Água viva* e é dele a frase usada como epígrafe de *Objeto Gritante*: “não há arte que não aponte com o dedo a sua máscara”. Narrado em primeira pessoa, não há nesta obra o uso da terceira pessoa sob a forma de personagens. Partindo da afirmação de Barthes, de que “sem a terceira pessoa, há impotência em se atingir o romance, ou vontade de destruí-lo”, penso que o projeto ficcional de *Água viva* era mesmo não atingir o romance, mas, diferentemente do

que afirmou Barthes, a vontade não era de destruir, mas sim de *desconstruir*, produzindo um *antirromance*. De fato, Clarice afirma que produziu um antilivro no manuscrito *Objeto Gritante*, já na folha de rosto: “Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente de que se trata de um anti-livro. Este é um anti-livro” (*apud* ABRANTES, 2015, p. 102). Já nas páginas finais do manuscrito, há outra menção a essa intenção: “Aliás é só por heroísmo também que publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de anti-literatura serão captadas por poucos” (*Objeto Gritante*, p. 185 *apud* ABRANTES, 2015, p. 101). Vale destacar que um livro antiliterário ou um romance antirromance não é propriamente não-literário ou não-romance, assim como um antilivro não é um não-livro, mas um livro paradoxo, que se constrói pela desconstrução do que se entende por literatura, romance e livro. Se fosse simplesmente a negação ou a destruição desses conceitos, não haveria obra, pois nada é menos literário, menos romanescos ou menos livro do que não escrever e não publicar livro algum.

Essas afirmações inscritas no manuscrito demonstram que Clarice estava plenamente consciente do projeto de obra que desejava publicar. Por isso, acredito que a retirada da epígrafe na versão publicada não foi casual. Esta frase de Barthes se refere ao romance tradicional e à arte Ocidental do século XIX, que, nesse momento histórico, operavam por um procedimento ambíguo, que consistia em colocar a máscara e apontá-la com o dedo, ou seja, mentir e mostrar a verdade: que isto não é a verdade e sim um artifício. Ora, se a autora pretendia, como afirma no manuscrito, produzir um antilivro, uma antiliteratura, então esta epígrafe não era adequada, pois o seu projeto não era o de produzir um romance tradicional e sim de produzir um antilivro. Nesse sentido, portanto, a epígrafe negaria as intenções antiliterárias da autora. Entretanto, a inserção da epígrafe talvez também não tenha sido acidental. Talvez sua intenção fosse mesmo a de se contradizer: isso, que se parece tanto com uma autobiografia, isso, que eu afirmo ser um antilivro, isso nada mais é que literatura. Por outro lado, em *Água viva*, talvez a intenção ao retirar a epígrafe fosse a de não afirmar que se trata de literatura, justamente para confirmar as intenções antiliterárias já presentes em *Objeto Gritante*. Como se dissesse: isso que parece um livro, isso que parece ficção, nada mais é do que carta.

Embora perceba os pontos de divergência entre *Objeto Gritante* e *Água viva*, penso que *Água viva* manteve com sua obra mãe, além de diversas passagens que permaneceram inalteradas, ao menos um elemento primordial em comum: a problematização e transgressão da forma narrativa e da linguagem como aspecto formal e temático, isto é, o fracasso do romanescos e da linguagem como mote de escrita.

Água viva não conta uma história, não apresenta nenhum evento, nem é um relato íntimo. Em sua epígrafe encontramos uma espécie de guia para a leitura, uma prévia do que será o livro (assim como foi o “recado a possíveis leitores”, que encontramos em *A paixão segundo G.H.*):

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e *não lança um mito*. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o *traço* se torna existência. (SEUPHOR *apud* LISPECTOR, 1998, p. 7 – grifos meus)

Clarice recupera vários aspectos da epígrafe, escrita pelo pintor Michel Seuphor: a única personagem do romance é uma pintora, há menções à música em diversas passagens e o livro não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. É um romance que encena seu processo de escrita, um romance em vias de nascer – e que não nasce, não se constitui como romance, ao menos não nos moldes tradicionais.

Nesta obra, a escrita é uma forma “de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de ficção, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance” (NUNES, 1989, p. 156-157). Assim, não vemos os elementos tradicionalmente instituídos nesse gênero. Não há um enredo específico, não há especificação do tempo em que a narrativa se dá nem onde acontece. Temos uma narradora-personagem, mas não sabemos muito sobre ela, a não ser que é pintora, provavelmente de uma classe social abastada (não só pela profissão que exerce, mas pelo fato de mencionar uma empregada doméstica, por exemplo), e que escreve para um antigo amor. Nada é dito também sobre o contexto histórico em que se passa a narrativa (exceto por algumas menções à máquina de escrever e ao telefone, por exemplo), nem sabemos qual é a duração de seu discurso. Tampouco se sabe algo sobre o lugar, apenas sabemos que ela escreve em seu apartamento, mas não há descrição do espaço. A narradora discorre não sobre um grande evento, mas sobre sua visão de mundo desde que se libertou desse amor. O livro é formado por reflexões sobre pintura, música, tempo, flores, animais, Deus, linguagem e escrita.

Em *Água viva* a narradora quer chegar ao *é da coisa* por meio da palavra: “Quero apossar-me do *é da coisa*” (LISPECTOR, 1998, p. 9), “quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Segundo Benedito Nunes, o tema central dessa narrativa “politemática, sem enredo e sem personagens” (NUNES, 1989, p. 157) seria o confronto “entre a necessidade de dizer e a

experiência de ser” (NUNES, 1989, p. 157). Essa busca pelo é da coisa se dá pelo confronto entre ser e dizer e é operada por um improviso. Insere-se no âmbito da relação entre as palavras e as coisas, passando pelo questionamento da capacidade ou incapacidade da linguagem de expressar. Interessa à narradora de *Água viva* pensar sobre os limites da linguagem, o hiato que há entre o que dizemos e o que queremos dizer e o que acontece quando fracassamos nessa busca pela palavra ideal: “Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam” (LISPECTOR, 1998, p. 37). A linguagem é encarada como um instrumento de expressão, um instrumento imperfeito, que pode *falhar* no seu empreendimento de representar ou comunicar o que quer que seja.

O que parece motivar a escrita de Clarice neste livro é a falha da linguagem, o momento em que a linguagem não cumpre uma função representativa, para fazer emergir o não-dito. Porque é só na falha que o indizível se mostra: “através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola” (PRADO JR., p. 25). Inscrever uma ausência não seria inscrever o rastro? Escrever escritura? Sobre esse algo que escapa, esse algo que alude ao que se evola, lemos em Clarice: “Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? [...]. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras” (LISPECTOR, 1998, p. 44). É como se ela quisesse perfurar a matéria da palavra para mostrar a massa branca de que é feita, o silêncio, o rastro.

Poderíamos recuperar aqui a célebre afirmação de Ludwig Wittgenstein “O que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1994, § 7, p. 129). O calar é silenciar. Mas Clarice quer chegar ao silêncio por meio da palavra, de seu fracasso, porque o silêncio é, nesse contexto, a própria coisa, realidade não-humana, inexpressiva e indizível, aquilo sobre o que não podemos ou não conseguimos falar. O procedimento que a escritora adota em *Água viva* é semelhante ao adotado em *G.H.*, ela quer fazer falhar a construção para obter o indizível, o é da coisa. Se em *G.H.* ela constrói toda uma voz, não encurtando a trajetória, em *Água viva* a construção nem chega a se efetuar. É como uma sobrevivente de uma tsunami tentando construir sua casa com pedaços de escombros. Fracasso dentro de fracasso, ruína feita de ruínas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio.

A paixão segundo G.H.

A intenção desta pesquisa foi a de observar e analisar os livros *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* a partir da premissa de que o fracasso (da linguagem e do romanesco) foi o mote de escrita dessas obras. O intuito não foi, portanto, o de confirmar esta premissa, mas de apresentar uma leitura a partir deste ponto de vista.

O ponto de partida para minha hipótese era o de que Clarice Lispector apresenta nessas obras uma preocupação em equivaler o ser ao dizer, em alcançar, com e pela escrita (e o fracasso ou “mergulho na matéria da palavra”), o é da coisa. Esse aspecto, apontado por Benedito Nunes, relaciona-se com o viés filosófico de investigação da natureza da linguagem e da escrita. Por isso, no segundo capítulo, a intenção foi a de apresentar as teorias de Jacques Derrida, Roland Barthes e Hélène Cixous, e o contexto em que foram desenvolvidas (a virada linguística), a fim de estabelecer relações entre a concepção e operação de escrita de Clarice e o conceito de escrita (como escritura) desses pensadores.

No entanto, o intuito, como disse acima, não era afirmar essas relações do ponto de vista biográfico, mas propor uma leitura de sua obra (seguindo os passos de Benedito Nunes) em diálogo com o arcabouço teórico desses pensadores. No decorrer da pesquisa, constatei que outra possibilidade de abordagem desse viés filosófico poderia ter sido investigar a relação entre a concepção de linguagem de Clarice e aquela apresentada por Walter Benjamin, no ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*, o que acabei por fazer apenas brevemente, ao analisar *A paixão segundo G.H.* De fato, penso que este feito por si só teria o fôlego de uma dissertação, de modo que *falhei* em dar conta de mais essa relação.

A verdade é que me parece impossível encaixar a escrita de Clarice em uma ou outra teoria. A relação entre sua obra e o arcabouço teórico aqui utilizado é ambígua, buscar correspondências exatas entre um e outro seria uma atitude imatura e fadada ao fracasso. Por isso, o que realizei aqui (digo com Clarice) foi a insistência – a pesquisa –, e o que ganhei foi a desistência: o texto. Dito isto, a partir do estudo dos teóricos aqui contemplados, penso que uma das formas de interpretar a postura de Clarice como autora em *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, isto é, sua escrita, é em uma posição de transição entre um pensamento da presença e um pensamento do rastro, para usar o vocabulário conceitual de Derrida, ou entre uma escrita dependente de sua relação com a realidade e uma escrita autônoma (escritura),

para usar o vocabulário de Barthes. Poderia situá-la, do mesmo modo, entre os valores modernistas e seu desencanto, já que pude observar a presença de ambos nos livros estudados.

Sobre minha hipótese – a do fracasso como mote de escrita de *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* –, penso que se confirmou como uma das possíveis leituras dessas obras. E, se não foi minha intenção afirmar nada, ao menos pude oferecer-lhes a minha leitura.

Pessoalmente, esta pesquisa confirmou o que eu intuitivamente suspeitava: que Clarice Lispector não era uma escritora ingênua, mas plenamente consciente de seu ofício e das reflexões teóricas que o envolviam. Descobrir Clarice leitora de Barthes e em sintonia com as questões filosóficas e sociais de seu tempo foi algo muito gratificante.

Então é com alegria que desisto. E encerro este trabalho com a sensação de que, por mais que seja uma das autoras mais pesquisadas no país, ainda há muito o que dizer (ou tentar) sobre Clarice Lispector.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Ana Claudia. *Objeto gritante: um manuscrito de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.
- CHIAPINNI, Ligia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: PONTIERI, Regina. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.
- CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. *Signs - Journal of Women in Culture and Society*, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976. Tradução de Keith Cohen e Paula Cohen. The University of Chicago Press: Chicago, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1967].
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005 [1972].
- FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental. *Remate de Males*. Campinas, p. 31-37, 1989.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1973].
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009 [1964].
- LISPECTOR, Clarice. *Amor in Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

- MACHADO, Regina Helena de Oliveira. Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector *Remate de Males*, Campinas, n. 9, 119-130, 1989.
- MARQUES, Edgar. *Wittgenstein e o Tractatus*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- MILLAN, Betty. *Hélène Cixous: a arte de Clarice Lispector*. Disponível em: <http://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector>. Acesso em: 02 nov. 2018.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 63-70, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Valores modernos. In: *Altas Literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- PINHO, Davi Ferreira de. Por uma poética da androginia em Virginia Woolf. *Revista Z Cultural*, 2017. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/por-uma-poetica-da-androginia-em-virginia-woolf/>. Acesso em: 05 dez. 2018.
- PINHO, Isabela Ferreira de. *O feminino como Medium da linguagem: sobre algumas figuras femininas na obra de Walter Benjamin*. Niterói: UFF, 2014.
- PINTO, Paulo Roberto Margutti. *A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector* in Academia.edu: 2005.
- PLATÃO. *Fedro ou Da Beleza*. Lisboa: Guimaraes, 2000.
- PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de Males*, Campinas, n.9, p. 21-29, 1989.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento – a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- SANTAELA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: iluminuras, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.

SANTIAGO, Silvano. A aula inaugural de Clarice Lispector. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html> . Acesso em: 20 nov. 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector : figuras da escrita*. Minho: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000. (Coleção Poliedro).

TERESZEWSKI, Marcin. *The Aesthetics of Failure: inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*. Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Editora Nacional, 1968.