

POR QUE LER CLARICE?

Nádia Battella Gotlib

Para tentar responder à pergunta que é o tema deste nosso Encontro — Por que ler Clarice? — remonto a uma pergunta que a própria Clarice se fez, a respeito de sua própria escrita. Em crônica do "Jornal do Brasil", onde colaborou aos sábados, durante seis anos (1967-1973), no dia 7 de setembro de 1968 publica quatro curtos trechos em prosa, um dos quais se intitula "Mistério". E indaga:

"Quando comecei a escrever, que desejava eu atingir? Queria escrever alguma coisa que fosse tranqüila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança. Mas queria, de passagem, ter realmente tocado no monumento. Sinceramente não sei o que simbolizava para mim a palavra monumento. E terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes" (1)

O modo pelo qual ela explica o *como* escreve traduz, já, um possível caminho deste nosso percurso de leitura. Clarice quer tocar a coisa: o objeto. No caso, o "monumento". Mas desiste. Inclusive, por uma falha técnica: não sabe o que simbolizava para ela a palavra "monumento". E acaba escrevendo outras coisas. Esta disjunção entre o que quer e o que acaba fazendo talvez seja um eixo de explicação de toda a escrita de Clarice, de todo um caminho de escrita que se constrói na proposta mesma de acatar o que não lhe vinha, aceitando o que lhe vem.

-
1. LISPECTOR, Clarice, *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 190.

São momentos especiais em que algo se lhe revela. Este acontecimento não exige hierarquia de nobreza temática. Ele pode ser o mais banal. E o mais intensamente trágico. Aliás, diria que são sempre os dois. Juntos. Que, por si, já conferem caráter singular às suas experiências de representação: fatos extraídos da vida a mais corriqueira que trazem, em si, significados os mais profundos.

Basta lembrar a macaca Lisette, toda enfeitada, de brincos. Um dançarino hindu, solene. O esplendor que lhe é Brasília. A Catedral de Berna, domingo à noite. A ceia divina e o surpreendente milagre da multiplicação dos pães. Um mineirinho morto pela polícia por 13 tiros, quando um teria sido já suficiente.

Esta marca de discurso aparentemente simples, anti-clássico porque anti-hierarquizante, em que o 'alto' e o 'baixo' comungam democraticamente exige, no entanto, uma predisposição não muito fácil de ser "atingida", para usar o mesmo termo usado por Clarice na referida crônica. Exige certa capacidade de resignação a esta experiência que lhe sobrevém, num deixar-se levar pela própria experiência da criação. Na realidade não se trata, aqui, da veia romântica de onda inspiradora, que inundava o gênio romântico, em pulsões intensas e irresistíveis. Nem, tampouco, da anulação da capacidade de elaboração, esta que impede de rever os textos num trabalho por vezes minucioso de ajustes de vária ordem, à procura da representação a mais fiel.

Em Clarice existe um princípio de ação do escrever que advém de — e gera — uma frustração. Ela "não sabe" o que é "monumento". E deste não saber é que surge o escrever. Aliás, "escrever coisas inteiramente diferentes". Portanto, sua escrita surge contrariando, talvez por índole, a própria idéia de 'monumento'. Pois o que é o "monumento"? "Obra ou construção que se destina a transmitir à posteridade a memória de fato ou pessoa notável. Edifício majestoso. Sepulcro suntuoso, mausoléu, qualquer obra notável". Além de, simplesmente, significar "memória, recordação, lembrança". Assim diz o nosso saudoso Aurélio.

Sua escrita nasce deste pendor anti-monumental. Ou melhor: da intenção frustrada de representar um monumento perdido na lembrança, por isso talvez maior do que o que teria sido o real, como costumam ser todos os monumentos na nossa lembrança. Tal como foi para Sofia o seu professor, lobo mau desmitificado pela menina desastrada, enquanto ia se ensaiando nos exercícios de redação, no escrever não segundo lhe ensinam, mas segundo as suas próprias palavras, em história de amor e de linguagem, no conto "Os Desastres de Sofia".

Esta consciência de que existe um outro que se concretiza em linguagem, em narrativas, surge mais por "intuição" do que por projeto poético-ideológico. Como tudo — parece — em Clarice. Pois sua escrita filtra, na intimidade, qualquer dado de experiência, que por isso aparece descarnado na sua crueza de ferida viva e aberta de experiência em processo, despojada ou querendo-se ou enxergando-se despojada dos simulacros relegados pela história oficial e... monumental.

Este estado de risco surge, pois por uma *outra via*, anti-positivista: a via "selvagem". Sua obra consiste num tender cada vez mais para "perto do coração selvagem", tal como o título do seu primeiro romance, publicado em fins de 1943, cujo caráter, inovador em termos de técnica narrativa, foi, imediatamente, reconhecido, logo em fins de 1943, pelo crítico e professor Antônio Cândido. Que pode ratificar sua opinião crítica 45 anos depois, no ano passado, quando em entrevista confirmava os nomes de dois grandes escritores inovadores brasileiros do século XX: Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Aceitar o vir desta pulsão selvagem, arcaica, primordial, como herança da espécie animal, que trazemos, todos nós, exige a coragem de abdicação do poder racional, sob este aspecto, em força subversiva de *resistência* contra este mesmo poder, que ela chama, subvertendo também o sentido deste termo, que ela chama de *desistência*. Porque é desistir em favor deste *outro* que de repente e sem explicação aparece, revela-se e se impõe. Inquietações subterrâneas que emergem, inopinadamente, cortando o limite rígido das normas institucionais.

Tal como a dona-de-casa, tão sossegada nos afazeres domésticos, dia após dia na rotina sagrada da cozinha, da costura, da arrumação da casa, a Ana, do conto "Amor", que, de repente, vê um cego mascando chicles. Aí, então, o que parecia tão sob controle, explode: "o mal já estava feito", afirma a narradora. Ana desce do bonde sem saber onde nem quando, encontra-se no Jardim Botânico... E o que acontece neste Jardim? É o que nós vamos tentar examinar no nosso seminário. Adianto, para os curiosos, alguns dados. Afirma a narradora — ou narrador: "Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel". E mais: "A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos". (2). Neste misto de bem e mal, que provoca, ao mesmo tempo, a reação de fascínio e nojo, neste jardim em que "a moral era outra", Éden

2. LISPECTOR, Clarice, *Laços de Família*. 3. ed. Rio de Janeiro, ed. do Autor, 1965 p. 21.

e Inferno se equivalem, num ponto paradoxal, excepcionalmente. U — como em toda paixão — revelam-se de modo intenso e temporário. Não se morre de amor todo dia. O “moiro me d’amor”, de tradição trovadoresca, tem caráter de excepcionalidade. Denis de Rougemont, que estudou a persistência deste tema amoroso na arte do Ocidente, a partir de *Tristão e Isolda*, mostrou o traço distintivo da paixão: nunca deve ser satisfeita; e deve ser sempre fatal: ela mata. Isto é: o apaixonado que se preza e à sua paixão, deve deixar morrer de amor.

A escrita de Clarice, em histórias de amor e ódio, vícios e virtudes, vida e morte, carrega a tradição do tema em alguns modos também de se contar a história. Mas subvertendo-os enquanto os conta, por vários recursos de renovação do gênero, alguns dos quais tentaremos examinar, no decorrer do nosso seminário.

Portanto, se a literatura, em geral, é por natureza, ambígua, na medida em que construindo uma significação elasticiza a percepção do real, permitindo revisões mais ou menos críticas e contemplativas, a literatura de Clarice apresenta-se duplamente ambígua. Porque o tipo de enfoque que faz, traz o objeto no seu avesso, no seu lado esquerdo, parente do “ser gauche na vida” do nosso Drummond, pressupondo sempre o lado direito das falsas aparências de bom comportamento, de harmonia e de paz duradoura.

E este mergulho corajoso no mundo do erro, do frágil, do sujo, do feio, do cruel, não depende de idade. Nem de classe. Sob este aspecto, podemos até dizer que, mais uma vez, por esta ‘poética da transgressão’, sua escrita democratiza. Todo mundo, como sujeito, é objeto de algum outro, espelho de um eu ao contrário, a outra face de Evas e Adãos, tão necessária ao movimento dialético de construção de uma história própria, isto é, do conseguir ter a propriedade de si mesma, do conseguir esta identidade pessoal; assim como, na perspectiva coletiva, conhecer o outro lado, e das misérias, faz-se necessário para construção da história de um povo, de um país: para a conquista de uma identidade nacional.

Poderíamos afirmar que sua trajetória de vida literária é atravessada por um fio comum: a representação da vida como um enigma, que se na sua totalidade é indecifrável e inominável — ou “monumental” —, pode, por vias tortuosas, ser tocada em algum ponto. A literatura toca estes pontos. E, posteriormente, depois de situações ‘extraordinárias’, voltamos a vida ‘ordinária’, já enriquecida com a experiência anterior. Por isso, antes ou depois, nunca em Clarice acontece simplesmente o ‘dia-a-dia’. Ocorre sempre, segundo expressão da escritora, um “vida-a-vida”.

E lá fica sempre o "monumento", mais alto do que pode ser que na realidade tenha sido. Mas este, a certa altura, é profanado. Clarice volta-se para outras coisas: "escreve coisas inteiramente diferentes". Aí, cada personagem de Clarice defronta-se com o seu outro. Então, como admitir o ser, sem este seu contrário, o não-ser? Como encerrar-se, neste ponto da intimidade, do idêntico, um e outro, se não houver o conflito, a ruptura? Os personagens, conscientes ou não, lançam este olhar de desafio atendendo às camadas mais profundas, e por vezes proibidas, de um ser contrário.

Na prática desta escrita, ou da sua vida literária, ou quem sabe da sua vida de pessoa-mulher, só se é, mesmo, para valer, quando se experimentou o que não se é. Esta é a verdade, parodicamente profética, tal como um sermão, do livro *A Paixão segundo G. H.* Ao final de todo o percurso da via-crucis de G. H., — a escultora rica que vai até o quarto de empregada, lá experimenta o que é ser a outra, a doméstica, pobre, — ao final, só depois de passar pelo que é mais sujo e ignóbil, — no inferno dos infernos — representado pela massa branca que sai de dentro da barata, que ela come — só depois disso, depois de ser nada, uma barata, e ao mesmo tempo a mais arcaica das espécies animais, só depois, é que ela pode chegar e dizer, em glória apoteótica: "a vida se me é".

Naturalmente, considero este um momento central na obra de Clarice Lispector. Não só pela data: 1964, difícil ano de 64. Mas porque representa um momento de densidade das questões, as mesmas, até um certo ponto, iniciadas por volta de 1940 e que vão continuar sendo elaboradas até o ano de sua morte: 1977.

Porque logo em 1940, primeiro ano de que se tem notícia de textos seus, não publicados, mas escritos, segundo depoimento da própria autora, este tema da personagem em processo de procura do diferente, em fuga, já existe. São os contos publicados em *A Bela e a Fera*. Alguns foram escritos em 1940-41. Clarice tinha então, oficialmente, 15-16 anos. Lá aparece, entre outras, a esposa que depois de "doze anos" — "doze séculos", conforme afirmação reiterada da personagem — sai ou foge de casa para ver "se as coisas ainda existiam". E deslumbra novos horizontes, antes de voltar para a casa.

Cada personagem passa por este processo de clivagem do eu. Desdobra-se em camadas de significação. Como as cascas de uma cebola. Ou de uma barata. Num desabamento gradativo de mitos, estereótipos, medos — afirma a narradora de G. H. — até "cavernas calcárias subterrâneas que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas", onde — cito mais um trecho — "onde

se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade". (3)

O percurso em direção ao núcleo de cada um, pode ser a matriz temática dos textos de Clarice, onde uma intensidade dramática mistura-se, por vezes, a uma ironia fina, sutil, perversa. Uma galinha põe um ovo e consegue, assim, milagrosamente, escapar da morte, até que — cito — "um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se os anos". Um homem que come carne crua deixa o sangue escorrer pelo queixo. Uma velha, no dia do seu aniversário, jaz imersa no mundo marginal, para além da vida rotineira dos familiares. Uma mulher mínima, de tribo de pigmeus da África, "a menor mulher do mundo", apaixona-se por um garboso explorador francês. E há mais, num grotesco surreal: a secretária bem comportada prostitui-se, após relação noturna com um extra-terrestre. E há gnomos. E outros seres fantasmáticos. São os fantasmas do corpo, no livro. *A via-crucis do corpo* que ela escreve sob encomenda, onde aparece o corpo jovem, do adulto maduro, do velho, do homossexual, das lésbicas, da própria narradora flagrada no cotidiano em conversa com amigos, ouvindo a rádio relógio do MEC e fazendo alusões a Alencar e Machado.

O percurso a dois — eu e outro — que a obra vem assumindo, com extrema coerência, desde seus primeiros textos, adquire representações de par amoroso em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*: a descoberta da invenção do outro, que termina, sob forma um tanto irônica, em ... casamento e filhos. E tem seu último momento de densidade nas suas últimas obras: em completo estilhamento da linguagem, com *Água Viva*, aliás, em parte, reunião de textos já publicados em outros livros seus e em jornais; e nas duas tentativas de reorganização dos pólos em conflito no eu/outro como sendo, agora, o criador e a criatura, o escritor e sua obra, em *Um Sopro de Vida* e *A Hora da Estrela*. Se no primeiro o narrador enfrenta a personagem, também narradora, no segundo este mesmo narrador enfrenta talvez um fantasma maior: o da personagem que encarna a miséria social, através da tão conhecida Macabéa.

Neste romance — ou novela — o não-ser ganha uma nova figuração e introduz uma questão mais explicitamente ligada à idéia de nação. Macabéa, a que é todos — os milhões de moças balconistas anônimas de um país faminto — vem instigar possíveis linhas de interpretação. Afinal, quem é Macabéa? É o "zé povinho": resquícios de lembranças da infância de Clarice em Recife, antes de ir para

3. LISPECTOR, Clarice, *A Paixão segundo G.H.* 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974. p. 66.

o Rio? Parece que sim, segundo depoimento de Clarice. Que contrasta com o luxo do narrador, Rodrigo, que Clarice inventou para contar a história. Luxo também de Clarice, esposa de diplomata durante 16 anos (1943-1959), morando na Europa e Estados Unidos? Também parece que sim. De qualquer forma, Rodrigo conta a história da nordestina miserável que foi morar na cidade grande, o Rio de Janeiro, e conta a sua própria história de escrever este romance. De um lado, a miséria nordestina; de outro, o intelectual que vive às custas deste seu objeto de estudo, a pobre. Miséria de ambos nesta luta pela sobrevivência: meio ingênua, até idiota, "neutra", à margem do bem e do mal; é o caso de Macabéa. Extremamente lúcido, consciente, crítico, engajado nos problemas atuais da história: é o caso de Rodrigo, o narrador. Mas ambos em luta pela sobrevivência física, no caso de Macabéa; intelectual, no caso do escritor. No entanto, para que a personagem se torne sujeito da história, é preciso que o narrador a mate; não há lugar para o pobre num mundo de ricos. Se a coitada, depois que sai da cartomante, (tal como no conto do Machado), sonha com um loiro estrangeiro e rico... é atropelada, justamente, por um monumental Mercedes amarelo. Este parece ser o destino dos que fantasiam. Cometem o desvio E escrevem, como Clarice, "coisas diferentes"...

Mais um caso de amor e morte. A literatura de Clarice resume-se em casos, diferentes, de um mesmo confronto com fantasmas e fantasias. E não seria esta uma das funções da literatura e da arte, em geral? Para que ler Clarice?

Para, talvez, ingressarmos neste território do imaginário como é o do Jardim Botânico: "era um mundo imaginário, de se comer com os dentes" — onde nos desvencilhamos, tal como toda paixão, intensa e temporariamente, da via da 'repressão' — para usar termo de cunho sociológico — ou da via do 'recalque' — para usar termo de cunho psicanalítico.

Neste espaço imaginário surgem as tantas imagens, que por vezes chamamos, usando a terminologia da retórica, de figuras, ou melhor figurações que representam o que a escritora e psicanalista Julia Kristeva nomeia por "fantasmas", que ela encontra quando vocês (ela fala para um auditório) quando vocês "estão submersos em cenários imaginários, que esgotam pelo seu efeito excitante, esmagam pelo seu catastrofismo lúgubre, mas figuram a realização de seus desejos: eles são os seus fantasmas" (4).

Se acreditarmos que estes são os nossos fantasmas, tal como

4. KRISTEVA, Julia, *No princípio era o amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. 16.

afirma ainda Julia Kristeva, podemos acreditar, ainda em Julia Kristeva, teria mesma passagem, que, após este confronto, "Eles não vão desaparecer por causa disso, vão no máximo assumir uma nova configuração, mais benéfica, esperamos, para o sujeito e seus circunstantes".

A isto se deve, talvez, a paz de Ana, ao final do conto, quando o marido pega no seu braço, "afastando-a do perigo de viver". E quando, no quarto, Ana, sossegadamente, mais cheia de si, "como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia".

Talvez seja também uma causa disto a percepção de vida que a sua literatura lhe trazia que, Clarice pode, em certo momento deste seu difícil e engenhoso percurso, subvertendo, afirmar que: "criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade". (5)

A coragem de mergulhar no enfrentamento dos seus outros, dando vazão às fantasias, invenções de si e do mundo, de tudo, para além dos limites redutores, é o que permite ao conjunto de sua obra esta feição humanizante: indagar a respeito de, e aceitar o homem na surpresa da revelação de sua completude, que não existe no bem, ou no mal, mas na experiência da paixão — extremo sofrimento e extremo prazer — em que todas as fragilidades e todas as virtudes coexistem, em Inferno e Paraíso. Ser mais do que um santo ou do que um diabo: ser um homem. O que, para alguns, se chama "vida".

Como foi para um leitor: de Clarice, Guimarães Rosa (que respondeu "para que" ler Clarice). Em crônica do "JB", intitulada "Conversas", de 14 de setembro de 1968 (uma semana depois da crônica que citei no início), Clarice afirma — e eu cito, para terminas estas considerações — :

Guimarães Rosa então me disse uma coisa que jamais esquecerei, tão feliz me senti na hora: disse que me lia não para a literatura, mas para a vida. (6)

Espero que seja também essa a nossa intenção, neste nosso encontro, de hoje e nos outros, os que teremos nessa semana, durante o nosso seminário.

5. LISPECTOR, Clarice, *A Paixão segundo G.H.* p. 20.

6. LISPECTOR, Clarice, *A Descoberta do Mundo.* p. 194.