



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WESCLEI RIBEIRO DA CUNHA

A CONDIÇÃO HUMANA NA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR

FORTALEZA

2017

WESCLEI RIBEIRO DA CUNHA

A CONDIÇÃO HUMANA NA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof^a. Dr^a Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C98

Cunha, Weslei Ribeiro da.

A condição humana na poética de Clarice Lispector / Weslei Ribeiro da Cunha. – 2017.
359 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Odalice de Castro Silva.

1. Clarice Lispector. 2. Franz Kafka. 3. Condição humana. 4. Introspecção. 5. Alegoria. I. Título.

CDD 400

WESCLEI RIBEIRO DA CUNHA

A CONDIÇÃO HUMANA NA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof^o Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof^o Dr. Francisco Agileu de Lima Gadelha
Universidade Estadual do Ceará-UECE

Prof^o Dr. Prof^o Dr. José Américo Bezerra Saraiva
Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof^o Dr. Odílio Alves Aguiar
Universidade Federal do Ceará-UFC

A Jesus Cristo,

Aos meus pais, Antônio Cardoso Ribeiro e Luiza Ribeiro Cunha, pelo amor e “esforço humano”, dedicado ao longo de toda minha formação;

Aos meus irmãos Wallace Ribeiro Cunha e Simony Ribeiro Cunha, aos “laços de família” que nos permitem a construção de importantes narrativas;

À Professora Dr^a Odalice de Castro Silva, pela sabedoria e compromisso dedicado desde os primeiros momentos da pesquisa, numa orientação preciosa, iniciada há mais de uma década.

Sou grato

a familiares e amigos que me acompanham nas “alegrias mais difíceis”

a todos os meus professores, das séries iniciais à Pós-Graduação em Letras;

ao Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará;

aos Professores que integram a Banca Examinadora;

aos Professores Doutores Francisco Régis Lopes Ramos e Liduína Maria Vieira Fernandes, pelas importantes contribuições no Exame de Qualificação;

aos companheiros e amigos Professores das escolas em que lecionei na Prefeitura Municipal de Fortaleza

Minha especial gratidão à Mariana Jullyanne de Souza Mota, minha “Professora de Poesia”, por sua graciosidade e companheirismo.

Visão de Clarice Lispector

Clarice,
veio de um mistério, partiu para outro.

Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
era Clarice viajando nele.

Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,
onde a palavra parece encontrar
sua razão de ser, e retratar o homem.

O que Clarice disse, o que Clarice
viveu por nós em forma de história
em forma de sonho de história
em forma de sonho de sonho de história
(no meio havia uma barata
ou um anjo?)
não sabemos repetir nem inventar.
São coisas, são jóias particulares de Clarice
que usamos de empréstimo, ela dona de tudo.

Clarice não foi um lugar-comum,
carteira de identidade, retrato.
De Chirico a pintou? Pois sim.

O mais puro retrato de Clarice
só se pode encontrá-lo atrás da nuvem
que o avião cortou, não se percebe mais.

De Clarice guardamos gestos. Gestos,
tentativas de Clarice sair de Clarice
para ser igual a nós todos

em cortesia, cuidados, providências.
Clarice não saiu, mesmo sorrindo.
Dentro dela
o que havia de salões, escadarias,
tetos fosforescentes, longas estepes,
zimbórios, pontes do Recife em bruma envoltas,
formava um país, o país onde Clarice
vivia, só e ardente, construindo fábulas.

Não podíamos reter Clarice em nosso chão
salpicado de compromissos. Os papéis,
os cumprimentos falavam em agora,
edições, possíveis coquetéis
à beira do abismo.
Levitando acima do abismo Clarice riscava
um sulco rubro e cinza no ar e fascinava.

Fascinava-nos, apenas.
Deixamos para compreendê-la mais tarde.
Mais tarde, um dia... saberemos amar Clarice.

Carlos Drummond de Andrade (1987, p.16)

Poema publicado no *Jornal do Brasil*, em 10/12/1977, dia seguinte ao passamento da escritora, às vésperas do seu aniversário.

“Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que esse meu lado se fortifique algum dia. Ou não?”

Clarice Lispector

RESUMO

Esta Tese pretende verificar como as narrativas construídas por Clarice Lispector (1920-1977) apreendem o que o pensador Paul Ricoeur (2010c, p.328) considera como “tempo humano”, por meio do vínculo dinâmico entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade. Sob estudo comparativo com as narrativas de *O Processo* (1925) e *O Castelo* (1926), de Franz Kafka (1883-1924) e com o pensamento de Hannah Arendt (1906-1975), buscaremos interpretar a “condição sitiada” do “homem comum”, nos “tempos sombrios” que antecedem as Grandes Guerras aos anos que as sucedem, a fim de verificar a atualidade da Literatura de Clarice Lispector, no que diz respeito ao seu caráter “contemporâneo” (AGAMBEN: 2009, p. 62). Do entrecruzamento entre as narrativas histórica e ficcional, que compreendem a trajetória literária e cultural de Clarice Lispector, analisaremos a historicidade e as múltiplas temporalidades da narrativa clariceana, enfatizando a experiência como uma categoria fundante, originária, que se diz por meio da linguagem. Para tanto, entre suas obras, destacaremos o terceiro romance da escritora, *A cidade sitiada* (1949), para análise e aprofundamento do processo de construção de alegorias presentes nessa narrativa para uma interpretação das angústias existenciais das personagens, junto ao conceito de condição humana, sob o lastro dos pensamentos de Walter Benjamin (1892-1940) e Hannah Arendt, que consideramos pertinentes tanto por conta das vivências destes pensadores em face do tempo de “crise dos fundamentos da vida humana” (HOBSBAWN: 2002, p.21), a partir das concepções de Eric Hobsbawn (1917-2012) e Gilberto de Melo Kujawski, quanto por permitir uma análise comparatista em relação ao universo ficcional de Franz Kafka. Este trabalho integra a pesquisa “Histórias de Leitura: Bibliotecas Pessoais”, sob a Coordenação da Prof^a. Dr^a. Odalice de Castro Silva, do Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Ceará.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Franz Kafka, condição humana, introspecção, alegoria.

ABSTRACT

This dissertation intends to verify how the narratives constructed by Clarice Lispector (1920-1977) seize what the thinker Paul Ricoeur (2010c, p.328) considers as "human time", through the dynamic link between the scopes of introspection and the exteriority. In a comparative study with Franz Kafka's narratives: *The Process* (1925) and *The Castle* (1926), and through Hannah Arendt's thoughts (1906-1975), we attempt to interpret the "beleaguered condition" of the "common man, in the "dark times" preceding the Great Wars, to the succeeding years, in order to verify the relevance of Clarice Lispector's writing, regarding its "contemporaneity" (AGAMBEN: 2009, 62). From the intersection between historical and fictional narratives, which comprise Clarice Lispector's literary and cultural background, we analyze the historicity and multiple temporalities of the Claricean narrative, emphasizing experience as a founding, original category that is said through language. For this, among her writing, we highlight her third novel: *The Besieged City* (*A cidade sitiada*), written in 1949, to analyze and deepen the process of construction of allegories present in this narrative for an interpretation of the existential anxieties of the characters, together with the concept of human condition, under Walter Benjamin's (1892-1940) and Hannah Arendt's thoughts, which we consider relevant due to the experiences of these thinkers in the face of the "crisis of the foundations of human life" (Hobsbawn 2002: 21), from Eric Hobsbawn's and Gilberto de Melo Kujawski's conception (1917-2012), as well as to allow a comparative analysis in relation to the fictional universe of Franz Kafka. This work integrates the research "Reading histories: Personal Libraries", under the Coordination of Professor Dr^a. Odalice de Castro Silva, from the Post-Graduate Program in Brazilian Literature, of the Federal University of Ceará.

Keywords: Clarice Lispector, Franz Kafka, human condition, introspection, allegory.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. PRIMEIRO CAPÍTULO.....	27
2.1 Fundamentos da narrativa clariceana: origens e trajetória.....	27
2.2 O drama da linguagem e o contexto de vida e de escrita: as escolhas de linguagem, estilo.....	46
2.3 Fundamentos da vida humana pós-Auschwitz: o contexto vida-obra.....	67
2.4 Os personagens e o tempo: as máscaras ficcionais.....	84
3. SEGUNDO CAPÍTULO.....	102
3.1 Construção de significações provisórias: a fragmentação do processo narrativo.....	102
3.2 “Pertencer” como forma de viver – crônicas para uma “descoberta do mundo”.....	124
3.3 Autoria e escritura: o “eu enviesado” da narrativa clariceana.....	143
3.4 Alegoria benjaminiana sob uma perspectiva da pós-modernidade nos romances de Clarice Lispector, com destaque a <i>A cidade sitiada</i>	158
4. TERCEIRO CAPÍTULO.....	175
4.1 A obra de Clarice Lispector e as categorias Experiência e Expectativa.....	175
4.2 Da paixão pelos livros à aventura da introspecção.....	199
4.2.1 Da introspecção à “descoberta do mundo”.....	211
4.3 Passagens de uma cidade em transformação.....	220
4.3.1. O nexa entre a descoberta de si e “a descoberta do mundo”, por meio de uma “linguagem sonâmbula”.....	230
5. QUARTO CAPÍTULO.....	246
5.1. A condição humana: Clarice Lispector e Hannah Arendt.....	246
5.2. “Kafka e o homem comum sob as máscaras ficcionais clariceanas”.....	275
5.3. Clausura: desindividuação e introspecção em Clarice e Kafka.....	308
6. CONCLUSÃO.....	334
7. REFERÊNCIAS	339
8. ANEXOS.....	349
9. CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES.....	353

1.INTRODUÇÃO

O que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o caráter de condição da existência humana. É por isto que os homens, independentemente do que façam, são sempre seres condicionados. Tudo o que espontaneamente adentra o mundo humano, ou para ele é trazido pelo esforço humano, torna-se parte da condição humana. O impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante (ARENDR:2009, p.17).

O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curta demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas se me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é um mal porque é da minha condição. A condição não me cura, mas o medo da condição é curável (LISPECTOR: 1999, p. 165).

1. “Apenas para pessoas de alma já formada”?

Muitos são os rótulos vinculados à escritora Clarice Lispector, de escritora genial e excêntrica a “escritora alienada”, indiferente às questões sociais. Desde o Ensino Médio, com a leitura de *Laços de família* para o exame do vestibular da Universidade Federal do Ceará (UFC), estes estereótipos relacionados à Literatura de Clarice Lispector incomodavam-me e, até mesmo, distanciaram-me de suas narrativas. Naquela oportunidade, eu pouco acertara a interpretação de questões objetivas sobre os seus contos, logo na primeira fase do vestibular. Relembrei esta experiência quando abri o livro *A paixão segundo G.H.* e li a advertência “A possíveis leitores”: “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada” (LISPECTOR: 1998, p.7). O livro me desafiou, aquelas palavras pareciam estar destinadas para mim.

No intervalo das primeiras leituras à leitura da instigante advertência de *A paixão segundo G.H.*, aproximadamente cinco anos, a conclusão do curso de Letras e o início da carreira docente, entre outras significativas experiências de vida, possibilitaram enxergar e melhor interpretar a “condição de manco” a quem busca analisar os dramas da existência humana sob o nexa dinâmico entre a “leitura do

mundo” e a “leitura da palavra” (FREIRE: 1989, p. 9). A presente tese estabelece a categoria “experiência”, fundante do processo narrativo, como indispensável para pensarmos o universo ficcional da escritora, por meio do qual pretendemos discutir a “crise dos fundamentos da vida humana”, resultante das transformações da civilização Ocidental, no “Breve Século XX” (HOBSBAWN:1995), com as Grandes Guerras. Por meio de sua obra, no entrecruzamento entre ficção e realidade, consideramos a escritora Clarice Lispector uma intérprete desse “tempo sombrio” (ARENDT: 2008, p. 19), visto que soube, por meio de suas máscaras ficcionais, pensar a condição humana, estabelecendo a ligação entre introspecção e exterioridade, diante do amálgama de aspectos arcaicos, de desordem, que resistiram na realidade brasileira, mesmo com o processo de modernização dos centros urbanos.

Em *A cidade sitiada*, Clarice Lispector realiza um árduo trabalho com a linguagem: “foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de vinte cópias” (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p. 265). A narrativa alegórica, desenvolvida com plasticidade poética, marcadamente visual, motivou a pesquisa relacionada ao processo de modernização do Brasil. Em contraste com a concepção de Benedito Nunes (1989, p.38), que entende a narrativa enquanto “uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam, Lucrecia Neves personifica essa abstração romanesca”, verificamos, em *A cidade sitiada*, tanto uma representação das mudanças relativas a questões sociais, no que concerne às consequências das Grandes Guerras para o Ocidente, bem como observamos a posição da mulher na sociedade diante dessas transformações.

Na concepção do pensador Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, a alegoria “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (BENJAMIN: 2014, p. 173). Nessa perspectiva, em consonância com a crítica do pensador em relação ao historicismo, a alegoria na poética clariceana será pensada enquanto expressão da linguagem que articula historicamente o passado, com o intuito de investigar “os perigos” que, por um lado, “arrancam a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”, assim como ameaçam “tanto a existência da tradição como os que a recebem” (BENJAMIN: 1994, p. 224).

Sob a Orientação da Professora Dr^a Odalice de Castro Silva, esta pesquisa teve início no curso de Especialização em “Estudos Literários e Culturais”, do qual resultou o trabalho “A influência bíblica em *A paixão segundo G.H.*, apropriação e transformação

de leituras por Clarice Lispector” (2007), prosseguindo no Mestrado em Letras, com a Dissertação *Uma alegria difícil: A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector* (2009), verificamos a consolidação de um novo estilo de escrita, resultante do processo de formação literária e cultural da escritora, sobretudo no que concerne à apropriação e transformação de leituras realizadas por ela, para análise e interpretação de *A paixão segundo G.H.* Em *A condição humana na poética de Clarice Lispector*, investigaremos a relação entre introspecção e exterioridade, numa análise comparativa entre a poética de Clarice Lispector e a concepção de “homem comum”, na poética de Franz Kafka, como forma de interpretação da condição humana na modernidade, na concepção de Hannah Arendt.

No que tange ao entrecruzamento entre as narrativas histórica e ficcional, que compreendem a trajetória literária e cultural de Clarice Lispector, analisaremos a historicidade e as múltiplas temporalidades da narrativa clariceana. Essa discussão é acompanhada tanto por uma parte da relevante fortuna crítica da obra da escritora, quanto por pensadores e críticos literários, com o intuito de discutir a indissociabilidade entre linguagem e pensamento e desenvolver reflexão sobre a extensão da palavra poética da escritora ao domínio filosófico, o que representa um “desvio criador” em nossa literatura, na concepção de Antonio Candido, haja vista que, para o crítico, a escritora “estende o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, capaz de fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideais” (CANDIDO: 1970, p.131).

Múltiplas temporalidades estão inscritas no universo ficcional clariceano, de forma que não há como negar que a Literatura de Clarice Lispector, após esta trajetória de pesquisa iniciada há mais de uma década, exerce, para as lentes deste pesquisador, uma “força condicionante” para uma interpretação da “condição humana”, em face do descompasso com a realidade histórica em um contexto de profundos abalos no mundo Ocidental. Assim, na medida em que a pesquisa avança, compreendemos que a condição de “inacabamento da alma” é o que nos motiva a enfrentar a travessia dessa “paixão”.

Portanto, buscamos estabelecer um amplo diálogo, percorrendo narrativas de gêneros diversificados de sua produção literária, a fim de verificar a construção de uma obra que se encontra, segundo a concepção de Silviano Santiago, no “entre-lugar” do discurso latino-americano, uma vez que apresenta uma postura de descontentamento em relação aos padrões formais exportados pelos europeus, contestando uma geografia

acomodada à cópia e ao silêncio: “Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência” (SANTIAGO: 2000, p. 16).

O questionamento “O que estamos fazendo?”, considerado o tema central de *A condição humana*, no qual Hannah Arendt (2009, p. 13) propõe uma reconsideração da condição humana à luz das experiências e temores de um mundo pós-Auschwitz, faz-se pertinente, pois voltaremos a refletir acerca do drama existencial que resulta da perda de uma “formação humana”, de uma “terceira perna”, enfatizada pela personagem G.H.. As marcas dessa trajetória, empreendida pela escritora, encontram momento propício para análise em *A cidade sitiada* (1949), no terrível silêncio de Berna, vivenciada pela escritora como um “Cemitério de sensações” (LISPECTOR, apud GOTLIB: 2008, p.253).

2. Uma “condição sitiada”

Destacaremos o terceiro romance da escritora, *A cidade sitiada* (1949), com o intuito de analisar e aprofundar questões acerca do processo de construção de alegorias presentes nessa narrativa para uma interpretação das angústias existenciais das personagens, junto ao conceito de condição humana, sob o lastro dos pensamentos de Walter Benjamin e Hannah Arendt, que consideramos pertinentes tanto por conta das vivências destes pensadores, em face de um contexto de transformações, conforme destacaremos a partir das concepções de Eric Hobsbawn e Gilberto de Melo Kujawski, quanto por permitir uma análise comparatista em relação ao universo ficcional de Franz Kafka. Do entrecruzamento entre as narrativas histórica e ficcional, que compreendem a trajetória literária e cultural de Clarice Lispector, pretendemos investigar a atualidade da poética clariceana para uma análise acerca da condição humana na contemporaneidade.

Sob a perspectiva de Paul Ricoeur (2012a, p.93), em *Tempo e narrativa*, podemos observar que, na tessitura poética de Clarice Lispector, há uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, que não é puramente acidental, mas uma forma de necessidade transcultural. Conforme considera o pensador (RICOEUR: 2012a, p. 100), “se a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediada”. O jogo metalinguístico, presente nas narrativas clariceanas, aponta para o processo de construção do texto metafórico, no qual se verificam “as características

sociais ou míticas da linguagem” (BARTHES: 2004, p.67), o que permite pensarmos também aspectos alegóricos na esfera ficcional clariceana, no que concerne à problemática humana inserida na História.

Em *A cidade sitiada*, a condição da personagem Lucrecia Neves instiga-nos a pensar São Geraldo por um viés alegórico, por consequência das mudanças do espaço, de subúrbio em metrópole, impulsionadas pela ideia de progresso e aceleração do tempo, haja vista que há também uma relação de contiguidade da protagonista com o cavalo: “A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo” (LISPECTOR: 1998, p. 22). Nessa narrativa, as mudanças verificadas nos fundamentos da narrativa, de espaço e temporalidade, permitem tanto uma reflexão acerca da instabilidade das relações sociais, quanto acerca da fluidez dos padrões de dependência e interação que prevalecem numa sociedade cujas tendências dos poderes globais “se inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade” (BAUMAN: 2001, p. 22).

Sob a interpretação de José Américo Mota Pessanha (1989, p. 191), *A cidade sitiada* é associada à condição do homem, cuja essência, para o crítico, estaria protegida por uma permanente “cidade sitiada”. Na narrativa, o cerco que sitia a cidade compreende uma exigência, assim como se apresenta enquanto uma proteção aos bichos que o espreitam. Verifica-se, pois, tanto uma resistência “às grandes escuridões além da Cancela” (LISPECTOR: 1998b, p. 74), quanto um fascínio por subverter as próprias delimitações; em função deste sítio, o homem teria de descobrir-se, mostrar-se para além dos próprios muros, numa busca, ainda segundo Pessanha, de si, do seu sentido, de sua essência.

A partir do conceito de representância, discutiremos o paralelo entre “realidade” aplicada ao passado e a ficção “irreal”, haja vista que, conforme enfatiza o pensador: “É através da leitura que a literatura retorna à vida, isto é, ao campo prático e pático da existência” (RICOEUR: 2010c, p. 172). Neste campo, Clarice Lispector pode vivenciar, ao longo de sua formação literária e cultural, temporalidades distintas que permitiram enxergar tempos sociais distintos. Para o crítico Silviano Santiago (2004, p. 221), Clarice Lispector pertenceria a uma categoria muito especial de ficcionistas, “onde é alta a densidade autobiográfica nos textos propriamente ficcionais”, o que favorece a identificação dos empréstimos dos recursos de ficcionalização e historização da narrativa e suas múltiplas temporalidades, para uma análise do seu processo de

composição literário, no que tange à apropriação e transformação de leituras, uma vez que, “num universo em que o documental e o fictício se misturam”, necessário se faz uma investigação, conforme destaca Nádya Batella Gotlib (1995, p.15), dos ingredientes dessa narrativa de vida e de obra, “na complexa alquimia criativa em que ferve o líquido de mutações, metamorfoses, transfigurações”.

Nos fragmentos aforísticos de “Seco estudo de cavalos”, Silviano Santiago considera que a escritora reescreve parte considerável do primeiro capítulo do romance *A cidade sitiada*, no qual se verificam aspectos arcaicos, de desordem, que permanecem resistentes na realidade social brasileira, mesmo após os processos de modernização; portanto, o crítico enfatiza que “no texto curto de Clarice Lispector se recalcam, por exemplo, ‘os gritos com que os carroceiros imitavam os animais para falar com eles’ (grifo nosso)”, manifesto no romance” (SANTIAGO: 2004, p. 219).

Conforme verifica Silviano Santiago (2004, p. 194), adquirindo tonalidades simbólicas e alegóricas, “a condição animal do ser humano e a sua recíproca (a condição humana do animal) são dois pilares de sustentação da viga mestra do pensamento de Clarice Lispector – a reflexão dramática sobre os percalços da vida intensamente vivida e do risco apavorante da morte”. Em *A cidade sitiada*, ao identificar-se com a natureza livre e com “a nobreza inquieta” do cavalo, verifica-se o que Silviano Santiago considera como um “parasitismo recíproco” do animal com a personagem Lucrécia Neves, na medida em que ocorrem as metamorfoses do humano em animal e do animal em humano.

O dinamismo do entrecruzamento entre os traços conceituais da realidade e os que visam aparecer os referentes da escritura faz com que, conforme enfatiza Paul Ricoeur, a significância seja um trabalho inacabado, por conta da circularidade entre a delimitação abstrativa e a delimitação de concretização, logo o “dinamismo semântico, próprio à linguagem natural, confere à significância uma ‘historicidade’” (RICOEUR: 2005, p. 457), cuja hermenêutica literária e filosófica se faz pertinente para uma análise do que pretendemos desenvolver junto ao conceito de alegoria, sob uma perspectiva benjaminiana, uma vez que essa “historicidade”, a qual compreendemos ser indispensável para uma análise da poética de Clarice Lispector, possibilita uma abertura para novas possibilidades de significância, esta, conduzida pelo esforço de dizer uma nova experiência.

Para tanto, apresentaremos a produção literária da escritora, ou seja, romances e contos, contemplando também correspondências, entrevistas, crônicas, a fim de discutir, sob uma metodologia comparatista, as interrelações da tessitura poética clariceana com outros campos do saber, portanto verificaremos as tensões e condicionamentos, nos âmbitos de composição e recepção das narrativas, enfrentados pela escritora no processo de sua inserção no campo literário, sob a perspectiva de Pierre Bourdieu (1996, p.243). No tocante à receptividade dos leitores brasileiros, iniciada com o livro de estreia *Perto do coração selvagem* (1944), quando conhecida apenas entre críticos e escritores, a produção ficcional de Clarice Lispector passou por fases distintas. Como observa Benedito Nunes (1982, p. 13), a maior recepção à obra de Clarice Lispector se deu a partir de 1959, com o livro de contos *Laços de família* (1960), que despertou também o interesse pelos romances *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961). A publicação de *A paixão segundo G.H.* representou um ápice de sua produção ficcional. Nessa fase, a escritora logra prestígio como cronista do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, período em que publicou também *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971).

Assim, a poética de Clarice Lispector contrasta com a linha dominante do romance brasileiro, marcado pelo viés sociológico, logo, conforme observa Antonio Candido (1989, p.56), exerce, “enquanto forma que narra”, um “desvio criador” em nosso sistema literário. Para o crítico, na escrita de Clarice Lispector, encontramos o ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea, bem como verifica que, nesta obra, a autora “sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas” (CANDIDO: 1970, p.128).

Dessa forma, verificaremos as diferenças e contribuições, para uma interpretação da poética clariceana, entre a voz narrativa das crônicas escritas para jornal e a presente nos romances. Paul Ricoeur considera que a estratégia de persuasão, que tem o leitor como alvo, parte do autor, cujo apagamento “faz parte da panóplia de disfarces e máscaras de que o autor real faz uso para se transformar em autor implicado” (RICOEUR: 2012c, p. 273). Estas questões serão discutidas, de forma especial, a partir das narrativas de *No exílio* (1948) e *Retratos antigos (esboços a serem ampliados)* (2012), da irmã escritora Elisa Lispector (1911-1989), assim como destacaremos

ensaios biográficos sobre a escritora, entre os quais *Clarice: uma vida que se conta* (1995), de Nádya Battella Gotlib, *Clarice, uma biografia* (2009), de Benjamin Moser.

Para uma reflexão acerca das múltiplas temporalidades, subjacentes à escritura clariceana, elas serão pensadas através das categorias estilo e autoria, a partir da concepção barthesiana de escritura, destacando a importância do processo de composição enfrentado pelo escritor na construção de uma “linguagem autárquica”, de uma “mitologia pessoal e secreta” (BARTHES: 2004, p.10). Esta análise se faz necessária por compreendermos que, na busca do “indizível”, no processo “de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra” (LISPECTOR: 1999, p. 24), a reflexão metalinguística se apresenta, no universo ficcional clariceano, concomitantemente à reflexão existencial.

Em *A escritura e a diferença*, Jacques Derrida compreende que, para apreender a operação criadora da escritura, e, no caso em análise, na narrativa metalinguística de *A hora da estrela*, é preciso “virarmo-nos para o invisível interior da liberdade criadora. É preciso separarmo-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra” (DERRIDA: 1995, p. 19). A historicidade da obra, na concepção de Jacques Derrida, não se restringe ao seu passado, “a sua vigília ou o seu sono, com os quais ela se precede a si própria na intenção do autor, mas a impossibilidade que ela experimenta de alguma vez ser no presente, de ser resumida em qualquer simultaneidade ou instantaneidade absolutas” (DERRIDA: 1995, p. 28).

Nessa perspectiva, o “transbordamento” da linguagem resultante do jogo entre o sentido e a significação latentes nos “limites regionais da natureza, da vida, da alma”, no momento do querer-escrever, possibilitam antes uma abertura para uma pluralidade de interpretações a uma fixação de sentido, conforme se verifica na interpretação do crítico Benedito Nunes em relação à representação da própria escritora Clarice Lispector na composição da obra, o que pode ser verificado na concepção do “drama da linguagem” na poética clariceana, que contribui para um entendimento acerca do “naufrágio da introspecção” e do “fracasso da linguagem”. A presença da escritora é enfatizada pelo crítico, em *A hora da estrela*, por meio da personagem/narrador Rodrigo S.M., em que considera que o jogo de identidade da narradora, convertida em personagem “se estende à sua própria narrativa, convertida num espaço literário agônico” (NUNES: 1989, p.168).

Verificamos que as raízes que constituem a verticalidade do estilo clariceano de escrita, no qual se verifica o “humor” da escritora identificado à sua linguagem, no

horizonte da língua portuguesa, consolidam-se, pois, como uma natureza, uma escolha de um etos, por meio do qual a escritora se individualiza e, por conseguinte, engaja-se: “língua e estilo são o produto natural do Tempo e da pessoa biológica; (...) a escrita é um ato de solidariedade histórica” (BARTHES: 2004, p. 13). Sob peculiar estilo, a escrita de Clarice Lispector apresenta uma indissociável relação entre as “fontes instrumentais de sua criação” (BARTHES: 2004, p. 15) e as questões sociais resultantes do confronto da escritora com a sociedade.

Na concepção de Hannah Arendt (2009, p. 129), a linguagem, prestando-se ao uso metafórico, torna-se capaz de “ter trânsito em assuntos não sensíveis, pois permite uma transferência, *metapherein*, de nossas experiências sensíveis. Não há dois mundos, pois a metáfora os une”. Paradoxalmente, compreendemos que há, nas reflexões propostas por Clarice Lispector, em sua poética, um permanente desafio à própria condição humana, ao constatarmos uma fragilidade desta, na medida em que se observa uma incapacidade da racionalidade humana em face de experiências-limite, de penosas travessias.

3. Clarice e Kafka

No exercício da sala de aula, em debates posteriores a comunicações e palestras em congressos nacionais ou internacionais, não é raro encontrarmos quem questione acerca da aproximação entre os universos ficcionais de Clarice Lispector e Franz Kafka, por meio de uma alegoria semelhante: a “barata”, cuja massa branca de sua interioridade é degustada na culminância de uma espécie de ritual, realizado pela protagonista de *A paixão segundo G.H.*, e o “monstruoso inseto” em que fora convertido Gregor Samsa após despertar de um sono intranquilo, além da comparação entre outros elementos da narrativa, como a espacialidade labiríntica em que se encontram as personagens em travessias questionadoras de convenções sociais e morais.

Na presente tese, compreendemos que o “núcleo hermenêutico do comparatismo literário” (SILVA: 2000), estabelece-se, conforme enfatiza Tânia Carvalhal (2003, p. 73), entre três linguagens: “a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior”. Desse modo, a ensaísta compreende que a intertextualidade, conceito que migrou aos estudos literários desde seu emprego por Julia Kristeva, em 1966, a fim de caracterizar a produtividade híbrida

analisada por ela na construção textual de Antoine de Salle, no século XV, na França, compreensão amparada no entendimento de dialogismo, segundo Mikhail Bakhtin, permite-nos entender que a leitura de um texto é lançá-lo num “espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos” (CARVALHAL: 2003, p. 76). Portanto, ao ser operacionalizado, o diálogo intertextual “possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas” (CARVALHAL: 2003, p. 75). Assim, pretendemos analisar o “trânsito do literário” da escrita de Clarice Lispector, na medida em que o seu universo ficcional estabelece diálogo com os âmbitos da História e da Filosofia, bem como interage com outros universos ficcionais, de outras literaturas. Para Carvalhal (2003, p. 76), a intertextualidade “aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores”.

Julia Kristeva (1969, 146) compreende a intertextualidade enquanto propriedade do texto literário, uma vez que “tout texte se constitue comme mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double¹”. Nessa perspectiva, Sandra Nitrini (2010, idem) destaca que o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas, no qual “um texto estranho entra na rede da escritura que o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas”. Para a ensaísta, a intertextualidade “introduz um modo de leitura que solapa a linearidade do texto”, portanto na dinâmica entre o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde foi extraído, há dois tipos de relações a serem consideradas na problemática intertextual: “as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já agora modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou” (NITRINI: 2010, p. 164).

Em *Uma “alegria difícil”: A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector* (CUNHA: 2009), verificamos este processo de apropriação e transformação de tessituras na poética clariceana, utilizando uma metodologia de análise e interpretação comparativas, portanto se fez necessário um levantamento de leituras de Clarice

¹ “todo texto se constitui como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, ao menos, como um duplo” (tradução minha).”

Lispector. Examinamos as influências de leitura exercidas pelas obras *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse e *Crime e Castigo* (1866), de Fiodor Dostoiovski, bem como destacamos a importância do recurso intertextual paródico da Paixão de Jesus Cristo para este processo de desapropriação poética. Com isso, refletimos acerca dos desdobramentos do processo de desleitura da escritora, no tocante às relações intrapoéticas, assim como em relação à tradição literária brasileira, sob a concepção do crítico Harold Bloom, em *A angústia da influência* (1991) e *O mapa da desleitura* (1995). Ao analisarmos estas relações intertextuais, em *A paixão segundo G.H.*, compreendemos que a tessitura poética clariceana apresenta uma problematização de como se engendra a construção do texto metafórico, quanto verificamos uma marca de contestação, no que tange à descoberta de novas possibilidades de leitura da realidade.

Em face da aproximação das tessituras poéticas de Clarice e Kafka, procuraremos aprofundar tanto as relações intertextuais quanto as interpretações provenientes da alegoria na poética clariceana, no que concerne às angústias existenciais das personagens, junto ao conceito de “condição humana”, sob o pensamento de Hannah Arendt, por permitir uma análise comparatista em relação ao universo ficcional de Franz Kafka, haja vista que a pensadora desenvolve reflexão sobre a construção das personagens kafkianas, a partir das narrativas *O processo* (1925) e *O castelo* (1926). No ensaio “Franz Kafka: uma reavaliação: por ocasião do vigésimo aniversário de sua morte”, Hannah Arendt, no que concerne ao perfil dos heróis kafkianos, considera que há um modelo de “homem comum”, destituído de genialidade e de uma aura peculiar. Para a pensadora, a simplicidade e a fácil naturalidade de sua linguagem podem indicar que a modernidade e a dificuldade da obra de Kafka contrastam “com a complexidade moderna da vida interior, que sempre busca técnicas novas e originais para expressar sentimentos novos e originais” (ARENDR: 2008, p. 96).

Em *Escritos judaicos*, Hannah Arendt observa que a “existência normal”, almejada por K., em *O Castelo*, tornara-se excepcional, por consequência da submissão dos habitantes do vilarejo ao regime imperante do castelo: “não há lugar nele para qualquer homem de boa vontade que deseje determinar sua própria existência” (ARENDR: 2016, p. 519). Na concepção de Hannah Arendt, K., um simples homem, almeja que cada ser humano deveria viver sua própria vida como um ser humano normal: “Uma verdadeira vida humana não pode ser levada por pessoas que se sentem destacadas das simples e básicas leis da humanidade, nem por aqueles que escolhem

viver em vácuo, mesmo que sejam levados a isso pela perseguição. A vida dos homens deve ser normal, não excepcional” (ARENDDT: 2016, p. 521).

As narrativas de Franz Kafka e Clarice Lispector, ao lidarem com a condição humana, destacando do confronto entre o extraordinário e o ordinário, a existência do “homem comum”, partem da simples realidade do cotidiano. Lucrécia Neves, na medida em que São Geraldo se moderniza, assemelha-se ao modelo de “homem comum”, conforme considera Hannah Arendt acerca dos heróis kafkianos, os quais “desmascaram as estruturas ocultas da sociedade, que frustra as necessidades mais banais e destrói as mais elevadas intenções do homem” (ARENDDT: 2008, p. 103). Nessa perspectiva, o “homem de boa vontade” revela as falhas de uma sociedade dividida entre ordinários e extraordinários, questão fundamental que também se apresenta na poética de Clarice Lispector, conforme destacaremos tanto na relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa, como entre G.H. e Janair.

Nas narrativas de Kafka e Clarice, as personagens enfrentam os dramas humanos, na medida em que o cotidiano se instabiliza, portanto ocorrem descontinuidades que proporcionam questionamentos acerca da própria existência. Nessa perspectiva, destacaremos a concepção de Kujawski (1991, p. 34), que compreende o cotidiano enquanto uma instância de nossa familiaridade com o contorno, que “permite o reconhecimento da circunstância como nossa circunstância, sua apropriação comunal”. Por conseguinte, o pensador considera que a perda do cotidiano, “com a sua sequência, as suas formas, cores e sabores familiares, é o que de mais grave pode comprometer o destino do homem, bloqueando sua capacidade de absorver a circunstância e projetar sua liberdade” (KUJAWSKI: 1991, p. 36).

Kujawski (1991, p. 56) enfatiza que a obra de Franz Kafka, sobretudo em *O processo* e *O castelo*, apresenta o melhor registro histórico e filosófico da ruptura da familiaridade cotidiana com o mundo, conforme se verifica na alegoria do porteiro e do lavrador, em cuja interpretação o pensador sugere o conflito de duas lógicas: a lógica da vida e a da Lei. Kujawski destaca que, com o processo jurídico, a familiaridade de Joseph K. com o mundo ordenado e pacífico é rompida, “o sem-sentido, o absurdo, a arbitrariedade do destino invadem sua vida” (KUJAWSKI: 1991, p. 57), uma vez que a personagem, presa em sua própria casa, vivencia o mal estar existencial de uma realidade estranhada. Na concepção de Kujawski (1991, p. 36), no contexto da “crise do século XX”, a erosão do cotidiano, epicentro do terremoto histórico e social, “compromete a construção individual e coletiva do futuro”, o que reitera a liquidez dos

pilares da memória do passado e a confiança no futuro, haja vista que, com a deterioração dos moldes da vivência do dia-a-dia, as estruturas edificadas tradicionalmente na História são abaladas.

No ensaio *Franz Kafka: um sonhador insubmisso*, ao destacar o distanciamento das autoridades e o caráter “mecânico” do sistema burocrático do Castelo, Michael Löwy (2005, p. 165) considera que a narrativa kafkiana “descreve uma espécie de moto-perpétuo burocrático, um aparelho administrativo que se autonomiza e gira no vazio, em torno de si mesmo”. O ensaísta enfatiza que a narrativa apresenta questões que estão no cerne da modernidade, as quais são discutidas na presente tese, no que diz respeito à impessoalidade e “liquidez dos valores” nas relações humanas (BAUMAN:1999, p. 101), na medida em que o sistema burocrático é apresentado “como um mundo reificado, no qual as relações entre indivíduos convertem-se em coisa, um objeto independente, uma engrenagem cega” (LÖWY: 2005, p. 166).

Em *O pesadelo da razão* (1986), o biógrafo Ernst Pawel considera que Kafka pode ser considerado um “sonâmbulo no mundo exterior”, “praticante pioneiro da ‘emigração para dentro’ que iria servir de refúgio a tantos outros, emboscados no universo ‘kafkiano’ do totalitarismo” (PAWEL: 1986, p. 315). Na poética de Clarice Lispector, o refúgio para o “âmbito da introspecção”, o qual Benedito Nunes (1982, p.20) destaca como um “naufrágio”, um mergulho ao âmbito ancestral da condição humana, “no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns aos sonhos, aos mitos e às lendas”, compreende questão essencial da presente tese, uma vez que verificada por meio de uma “linguagem sonâmbula”, por meio da qual a narrativa estabelece o nexos com a exterioridade.

Nessa perspectiva, destacaremos a concepção de Milan Kundera (2009), no ensaio “Em algum lugar do passado”, a fim de ampliar o debate acerca do que o crítico compreende sobre o sentido da palavra “kafkiano”. Para Kundera (2009, p. 102), na história moderna, há tendências que produzem o kafkiano na grande dimensão social: “a concentração progressiva do poder tendendo a se divinizar; a burocratização da atividade social que transforma todas as instituições em labirintos a perder de vista; a despersonalização do indivíduo resultante disso”.

No ensaio *Modernidade líquida*, o pensador Zigmunt Bauman (2001, p. 15) considera que a modernidade começa quando o espaço, o lado sólido e impassível, pesado e inerte; e o tempo, o lado dinâmico e ativo, a força invasora, conquistadora e colonizadora, são separados da prática da vida e entre si, por conseguinte, podem ser

teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação. Para o pensador, “graças a sua flexibilidade e expansividade recentemente adquiridas, o tempo moderno se tornou, antes e acima de tudo, a arma da conquista do espaço” (BAUMAN: 2001, p.16). A velocidade do movimento e o acesso a meios mais rápidos de mobilidade, verificados nas avançadas tecnologias, são as ferramentas principais do poder e da dominação. Na concepção de Zigmunt Bauman, o advento da “modernidade líquida” produziu profunda mudança na condição humana, visto que os padrões e configurações dos trabalhos de autoconstrução individual mudaram de natureza e foram reclassificados.

A “modernidade líquida” compreende “uma versão individualizada e privatizada da modernidade” (BAUMAN: 2001, 14-15), cuja trama dos padrões e a responsabilidade pelo fracasso caem sobre os ombros dos indivíduos. A liquefação dos padrões de dependência e interação que as gerações passadas não experimentaram, tornaram-nos, por um lado, maleáveis, o que constitui um fator favorável às mudanças; não obstante, por outro lado, proporcionou um problema social grave, visto que dar consistência e manter os referidos padrões são atos que exigem esforço perpétuo e compreendem uma tarefa inglória diante da contínua e crescente fluidez exigida pelas novas técnicas do poder, que tem como ferramentas principais, conforme enfatiza Bauman (2001, p. 22), o desengajamento e a arte da fuga: “Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado”.

As mudanças verificadas nos padrões e configurações dos trabalhos de autoconstrução individual, enfatizadas por Zigmunt Bauman, no que diz respeito ao processo de liquidez dos valores, amplia o debate acerca da “desindividuação”, verificado no universo ficcional de Clarice Lispector, como pode ser observado em *A paixão segundo G.H.*, com a “despersonalização” e “deseroização”, concomitantes à paixão de G.H. e da própria narrativa, o que permite observarmos o movimento que relativiza a “montagem humana” da protagonista, desestabilizada com a perda da “terceira perna” que lhe servia como lastro de sua formação. Para Benedito Nunes (1989, p. 153), as figuras humanas de Clarice Lispector expõem-se à sanção e ao fracasso, uma vez que fogem ou procuram transgredir convenções sociais e morais: “A vida subjetiva constitui, assim, no mundo de Clarice Lispector, uma possibilidade de

transgressão sem sucesso do sistema das relações práticas, da totalidade da organização social, que se fecha em torno da personagem, perpetuando e agravando o seu estado de carência”.

Em *A cidade sitiada*, na medida em que São Geraldo se transforma de subúrbio em metrópole, observamos o inconformismo da protagonista em relação a sua condição social. Na narrativa alegórica, Lucrécia Neves procura se desprender de suas raízes ao buscar viver numa metrópole, o que reforça a ambivalência de sua existência, haja vista que, em sua árdua experiência, a personagem procura adquirir um caráter de universalidade. Conforme enfatiza Benedito Nunes (1989, p. 36), “a romancista acentua particularmente, graças ao ângulo do distanciamento, essa reversão da experiência interna, objetificada para o próprio sujeito, como reflexo de uma realidade que lhe é estranha e com a qual se identifica”. Para o crítico, as mudanças ocorridas na cidade se associam à experiência interior de Lucrécia Neves, que leva “uma vida dúplice”, em transformação, assim como a própria condição da mulher, em busca de sua afirmação na sociedade hodierna: “Mocinha namoradeira à caça de um bom partido, e bairrista, ela passeia seu tédio pela cidade, caminhando, de devaneio em devaneio, e nutrindo secretamente a esperança de libertar-se dos muros imaginários que sitiam São Geraldo” (NUNES: 1999, p. 32).

Enquanto máscara ficcional clariceana, a trajetória de Lucrécia Neves, em sua permanente busca para ir além dos “muros imaginários” que sitiam São Geraldo, apresenta o desafio do desprendimento, por meio do qual podemos inferir a experiência enfrentada pela própria família Lispector com o intuito de fugir dos pogroms. Conforme destaca Clarice Lispector (1999, p. 165), “Minha condição é muito pequena”, logo há um descompasso paradoxal nesta “condição de manca” que nos permite questionar se seria mesmo possível alcançarmos nesta vida uma “alma já formada”, questionamento que impulsionou o início desta pesquisa. Compreendendo a tessitura poética clariceana enquanto um campo prismático, enfatizamos a natureza complexa das narrativas da escritora, com o intuito de analisar este “descompasso paradoxal” entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade, no limiar dos quais verificaremos o caráter indissociável entre os alegóricos “muros” introspectivos das personagens, construídos por convenções sociais e morais, que sitiam a condição humana.

2.PRIMEIRO CAPÍTULO

2.1 FUNDAMENTOS DA NARRATIVA CLARICEANA:

ORIGENS E TRAJETÓRIA

Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. (RILKE: 2013, p.25)

Quando não escrevo, estou morta².

Nas cartas escritas por Rainer Maria Rilke (1875-1926), ao jovem poeta Franz Xaver Kappus, é possível inferir que o processo de composição literário compreende uma necessidade, um exercício contínuo, sob o qual o poeta deve construir sua vida. Em entrevista concedida a Julio Learner, que menciona as referidas considerações de Rilke, Clarice Lispector não hesita em confirmar esta necessidade que a acompanha ao longo de sua formação intelectual, numa extensa trajetória literária; assim como se verifica, em textos ficcionais, sob o recurso da metalinguagem, a confissão do eu-lírico em relação à “submissão” ao processo de escrita:

² Clarice Lispector (vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.

O processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. (LISPECTOR:1999, p.73)

Na esfera do pensamento de Paul Ricoeur (2011, p.36), a experiência compreende uma categoria fundante, originária, que se diz por meio da linguagem. Nessa perspectiva, verificaremos que as narrativas construídas por Clarice Lispector, “de sentimento constante”, apreendem o que o pensador considera como “tempo humano”, uma vez que a narrativa não se encerra no ato de representar, de escrever os feitos do passado, tanto a prefiguração, âmbito dos “erros essenciais” do árduo processo de escrever, quanto a refiguração constituem-na, na medida em que esta se torna um mundo aberto à recepção do leitor, que, ao interpretar, também traz em sua leitura uma experiência, a qual contribui para ampliar o campo de expectativas, proporcionado pela tessitura poética em seu “instante de reconhecimento (igual a uma revelação)”.

Para Ricoeur (2011, p.36), “a noção de trazer a experiência é a condição ontológica da referência”, visto que a voz narrativa, junto à experiência do leitor, interage com o texto para interpretar as situações da realidade, “porque estamos afectados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão de tais situações, temos algo a dizer, temos a experiência para trazer a linguagem” (RICOEUR: 2011, p.36). Nesse sentido, verifica-se que a narrativa escriturária é um ponto de intersecção entre os procedimentos que a precedem (mímesis I), que a configuram (mímesis II) e a refiguram (mímesis III), porquanto a configuração textual, a elaboração das intrigas por meio de uma tessitura poética, apresenta um caráter mimético, cuja função é a de configurar a práxis humana e o meio pelo qual ela se reconfigura, mediatizada simbolicamente, sob um “modo extremamente caprichoso e natural”.

Em *Tempo e narrativa* (2010), Paul Ricoeur amplia o debate acerca da ficcionalização da história, bem como acerca da historização da ficção, uma vez que é possível inferir um aspecto cíclico que envolve o entrecruzamento entre história e ficção, “com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história” (RICOEUR: 2010c, p.328).

Dessa troca de lugares, como observa Paul Ricoeur, procede o que se convencionou chamar de “tempo humano” ou “tempo narrado”, cujo percurso, conforme

considera o pensador, deve ser caminhado em três momentos: 1) a estratégia fomentada pelo autor e dirigida para o leitor; 2) a inscrição dessa estratégia na configuração literária; 3) a resposta do leitor considerado quer como sujeito que lê, quer como público receptor. Nessa trajetória, verifica-se que o processo hermenêutico ricoeuriano almeja reconstruir o conjunto das operações miméticas³ peculiares a cada obra, partindo da experiência cotidiana (do viver, do agir, do sofrer), até o momento de sua recepção, na medida em que a obra interage com os leitores ao longo do tempo.

Os limites entre o histórico e o ficcional, entre o lugar e o não-lugar, assumem forte vínculo na poética de Clarice Lispector, sem que, equivocadamente, se estabeleçam mútuas relações de dependência. Subjacente à tessitura poética da escritora, há um laborioso processo artístico e intelectual por ela vivenciado: as narrativas clariceanas são uma experiência de vida, visto que percorrem uma trajetória comprometida com o processo de composição, conforme é desenvolvido, por Nádia Batella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*:

Num universo em que o documental e o fictício se misturam, procuro examinar como os ingredientes dessa narrativa de vida e de obra se organizam, considerando-os na complexa alquimia criativa em que ferve o líquido de mutações, metamorfoses, transfigurações, cujo segredo, em última instância, parece inviolável. (GOTLIB:1995, p.15)

Nessa “vida que se conta”, a referida mistura entre o documental e o fictício pode ser verificada nas cartas da escritora destinadas a amigos escritores, tais como Lúcio Cardoso, Fernando Sabino, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, para citar alguns, bem como às irmãs Tânia Kaufmann e Elisa Lispector. São recursos indispensáveis para examinarmos os “ingredientes dessa narrativa de vida e de obra”, haja vista que Clarice Lispector, entre as décadas de 1940 e 1950, fixou residência em Nápoles, Berna, Torquay e Washington, onde produziu romances e contos. No que concerne à “complexa alquimia criativa” dos ingredientes da narrativa, âmbito da referência cruzada entre história e ficção, desvelar o segredo aparentemente inviolável da tessitura poética de Clarice Lispector compreende um desafio, uma tarefa hermenêutica, uma vez que, conforme considera Paul Ricoeur (2012c, p. 172), “as

³ Em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (2012) estabelece como fio condutor, entre tempo e narrativa, a articulação de três momentos da mimesis, o qual segue “o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado” (RICOEUR: 2012a, p.10). Por sua função de corte, o pensador considera a mimesis II o eixo da análise, responsável por ampliar o mundo da composição poética e instituir, o que será o foco deste trabalho, a literariedade da obra literária.

ficções têm ademais efeitos que exprimem sua função positiva de revelação e de transformação da vida e dos costumes”.

Dessa forma, as correspondências da escritora constituem rastros de sua trajetória literária e cultural que possibilitam uma compreensão de sua inserção e consolidação no campo literário. Para Pierre Bourdieu (1996, p.243) “a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo”. Dessa trajetória social, a obra traz, em sua imanência, um conhecimento específico, que, no entanto, pode ir além, na medida em que interage com a sociedade. A relação de familiaridade imediata ou de cumplicidade ontológica entre a obra literária e a configuração histórica da qual ela emerge resulta, conforme verifica Pierre Bourdieu (1996, p.364), da estruturação social da existência temporal, na qual se estabelece um embate de forças, que representam os diferentes interesses de grupos sociais, via de regra contraditórios; das antecipações e pressuposições através das quais o escritor constrói sua cosmovisão, ao longo de sua formação intelectual, na História e inserida num campo literário.

Nessa perspectiva, ao verificarmos a condição “paratópica” de Clarice Lispector, compreende-se que a produção literária da escritora não surge “na” sociedade captada como um todo, mas da tensão do campo literário do qual participa. Como verifica Dominique Maingueneau (2001, p. 28), a pertinência do escritor ao campo literário se consolida através da difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, espaço paradoxal, parasitário, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar, denominado pelo referido teórico como uma “paratopia” do escritor.

Subjacente à produção ficcional, o escritor trava, pois, em sua vida literária, dinâmica relação entre as diferentes “tribos” de escritores que se distribuem pelo campo literário, as quais não se definem de acordo com os critérios da divisão social canônica, bem como não implicam necessariamente a frequência assídua aos mesmos lugares. A existência de uma “tribo” pode resultar, como ocorre ao longo da vida literária de Clarice Lispector, de forma mais assídua com as irmãs Elisa Lispector e Tânia Kauffman, com Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Francisco de Assis Barbosa, Lúcio Cardoso, Fernando Sabino, por meio de trocas de correspondência, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes, fatores extraliterários que podem implicar na elaboração de sua poética.

Ao longo da década de 1930, o embate político por que passava a intelectualidade brasileira mobilizou e submeteu vontades dispersas em torno de um pretense projeto unificador. O tema predominante entre os intelectuais girou em torno da organização nacional, de forma que o padrão cultural submetia-se, cada vez mais, à ideologia do Estado. Para tanto, o Estado Novo buscou realizar a fusão entre modernidade e projeto nacional, constituindo, como enfatiza o cientista político Milton Lahuerta (1997, p. 106), “um novo bloco de poder com uma simultânea perspectiva autoritária e modernizadora, que buscava consenso entre a intelectualidade chamando-a para participar do processo”, haja vista que muitos intelectuais foram atraídos por essa ideia e integraram organismos estatais centralizadores, como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP).

No entanto, o projeto modernista de aderir às possibilidades de reforma da sociedade não alcança consistência, devido, principalmente, ao caráter restaurador do processo inaugurado com a Revolução de 30 e o Estado Novo. Por isso, segundo Lahuerta (1997, p. 98), “ao longo desses anos, em grande parte da intelectualidade vão se combinar contraditoriamente uma enorme vontade de agir e um sentimento de impotência e isolamento diante do país que a inquieta, mas que não consegue decifrar”, o que contribui para a consolidação da ideia de identidade intelectual, que se define pela tentativa de construir, como se fossem termos intercambiáveis, a nação, o povo e o moderno. Não obstante, Milton Lahuerta enfatiza que a intelectualidade brasileira passa a se ver no “fio da navalha”, em face das tensões e transformações de nossa sociedade, ainda que sob condições de “atrasos históricos”:

Esse é um processo, portanto, no qual a intelectualidade vivencia uma ruptura com os padrões de consagração vigentes na Primeira República e passa a se ver no fio da navalha: entre o nihilismo e a ambigüidade de ser vanguarda na equívoca circunstância do “atraso histórico” e uma espécie de consumação, ajustada a essa mesma circunstância de “atraso”, de um certo sentido de missão que se entranha à condição do intelectual e que tem no Estado o desaguadouro de suas inquietações e o instrumento para sua consagração. Em ambos os casos, a problemática do “atraso” desvia das questões próprias do mercado a atenção dos intelectuais. (LAHUERTA: 1997, p. 107-108)

Literatura e História, vistas enquanto processo, estabelecem uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação. No ensaio *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko (2003, p.299) considera que “o ponto de interação mais sensível entre a história, a literatura e a sociedade está concentrado evidentemente na figura do

escritor”. Dessa forma, o sentido de missão que se entranha à condição do intelectual permite entrever o seu inconformismo perante a sociedade, o qual se engendra a partir de sua experiência literária, “por atravessar com maior profundidade o conjunto do agrupamento humano na sua história, nos seus conflitos, nos seus anseios projetados” (SEVCENKO: 2003, p. 299).

Na Carta ao Presidente Getúlio Vargas, além do sentimento de pertencimento e identidade da escritora em relação ao Brasil, é possível inferir como a escritora Clarice Lispector interagiu diante do embate político por que passava a intelectualidade brasileira, assim como é possível verificar como se inscreve o funcionamento do lugar que tornou possível a produção ficcional clariceana, em face dos conflitos pessoais e dos seus anseios projetados, a partir dos quais ficam evidentes “problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 30), uma vez que esta enunciação se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias da sociedade. Na condição de escritora e jornalista, ao apresentar-se para o Presidente Getúlio Vargas, é possível inferir também a sua incômoda condição do desenraizamento em relação à terra de origem, bem como se evidencia a tensão entre a escritora e as instituições de poder:

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos do seu futuro, próximo ou longínquo. Que não tem pai nem mãe - o primeiro, assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado - e que por isso não se sente de modo algum presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele. Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças. Senhor Presidente. Não pretendo afirmar que tenho prestado grandes serviços à Nação - requisito que poderia alegar para ter direito de pedir a V Ex. a dispensa de um ano de prazo, necessário a minha naturalização. Sou jovem e, salvo em ato de heroísmo, não poderia ter servido ao Brasil senão fragilmente. Demonstrei minha ligação com esta terra e meu desejo de servi-la, cooperando com o DIP, por meio de reportagens e artigos, distribuídos aos jornais do Rio e dos estados, na divulgação e na propaganda do governo de V Ex.^a. E, de um modo geral, trabalhando na imprensa diária, o grande elemento de aproximação entre governo e povo. Como jornalista, tomei parte em comemorações das grandes datas nacionais, participei da inauguração de inúmeras obras iniciadas por V. Ex.^a, e estive mesmo ao lado de V. Ex.^a mais de uma vez, sendo que a última em 1º de maio de 1941, Dia do Trabalho. Se trago a V. Ex.^a o resumo dos meus trabalhos jornalísticos não é para pedir-lhe, como recompensa, o direito de ser brasileira. Prestei esses serviços espontânea e naturalmente, e nem poderia deixar de executá-los. Se neles falo é para atestar que já sou brasileira. (LISPECTOR: 2002, p.33)

Embora de origem europeia, judia, marcada pela experiência de fuga enfrentada pela família no contexto da Primeira Grande Guerra (1920), Clarice Lispector considera-se brasileira, amante da língua portuguesa, como menciona nessa importante carta, assim como também revela na crônica “Esclarecimentos. Explicações de uma vez por todas”: “Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor” (LISPECTOR: 1999, p. 320).

Clarice Lispector escreve ao Presidente Getúlio Vargas, de forma enfática, que “não se sente presa de modo algum ao país de onde veio, nem sequer por ouvir falar” (LISPECTOR: 2002, p.33). Conforme destaca o escritor Lira Neto (2013b, p.32), a legislação brasileira assumia forte acento nacionalista e criava “antídotos” contra estrangeiros “indesejáveis”, principalmente comunistas e anarquistas, o que nos permite inferir que o contexto não era tão favorável para a escritora Clarice Lispector. Com menos de dois meses no poder, a primeira das muitas leis trabalhistas decretadas por Getúlio Vargas, ao criar o Ministério do Trabalho, foi estabelecer que as empresas instaladas no Brasil tivessem que reservar dois terços dos postos de trabalho a cidadãos brasileiros, “o que controlaria a entrada e a participação da mão de obra brasileira. Era uma medida em defesa do operariado nacional, no momento em que o mundo ainda vivia os efeitos da crise econômica e do desemprego em massa decorrentes da quebra da Bolsa de Nova York em 1929” (LIRA NETO: 2013b, p.32).

O Estado Novo da Era Vargas, marcadamente populista, não hesitou também em atuar de forma repressiva contra os intelectuais que não aderiram a sua ideologia. A Lei de Segurança Nacional, criada em 1935, classificada pela imprensa e por organizações operárias independentes como “Lei Monstro”, previa punições a “crimes contra a ordem política e social”, “inovação jurídica que garantia o controle e a repressão mais eficazes sobre inimigos do regime” (LIRA NETO: 2013b, p. 205). Durante a Era Vargas (1930-1945), várias correntes político-ideológicas exerceram decisiva influência no país: o fascismo, que sedimenta a chamada constituição “Polaca” de 1937 e inspira grupos como os integralistas, pois o Brasil articulava-se comercial e diplomaticamente com a Itália e a Alemanha; o socialismo, fortificado com a contribuição de imigrantes europeus, imprescindíveis para os movimentos operários e para a formação do Partido Comunista; bem como foi irrestrita, no período da Segunda Guerra, a aliança militar e econômica da URSS com os Estados Unidos, o que proporcionou o rompimento do Brasil com as potências do Eixo.

Em 1940, ainda vivenciando um contexto de profundas tensões sociais, Clarice Lispector ingressa num campo de trabalho onde a atuação de mulheres era bastante restrita: o jornalismo. Em suas atividades, exerceu, desde a função de tradutora, inicialmente, à de repórter, quando transferida da Agência Nacional para o jornal *A Noite*, porém sua atividade profissional só seria reconhecida oficialmente em 1942, em sua primeira carteira de trabalho. O embate entre pensamento e censura acompanhou a condição de intelectuais que trabalharam nesse órgão oficial de informação, criado por Getúlio Vargas em 1934, principalmente quando a Agência Nacional passou a estar sob influência direta da ditadura estadonovista, em 1939, atuando como Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Os anos que precedem a publicação do primeiro romance de Clarice Lispector foram intensos, tanto pelas atividades jornalísticas, através das quais ampliou sua rede de amizades com grandes intelectuais, pelo desempenho na Faculdade de Direito, onde conheceu Amaury Gurgel Valente, com quem se casaria, bem como pela constante agitação do quadro político-econômico mundial. Desse campo de forças, resulta a poética clariceana. *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, contém elementos de fatores externos e individuais.

Para o crítico Carlos Mendes de Sousa (2004, p. 146), a heterogeneidade, a descontinuidade e a instabilidade do universo lispectoriano conduzem-nos a um espaço do “entre”, na medida em que se impõe por se situar entre a ficção, o ensaio e o poema. Portanto, o crítico enfatiza que, na obra de Clarice Lispector, encontramos a primeira mais radical afirmação do não-lugar na literatura brasileira. No que concerne a esta afirmação, ampliaremos, mais adiante, o debate, ao refletirmos sobre as escolhas de linguagem da escritora.

A poética inaugural de Clarice Lispector foi recebida pela crítica com uma série de impasses, seja pela complexidade da personagem Joana, associada à personalidade da própria escritora, pela subversão da estrutura narrativa, bem como pela crítica de influências, as que mais irritaram a escritora, principalmente as que se referem a Álvaro Lins. Em artigo publicado em 1944, além de advertir, negativamente, a “invasão exagerada e indiscriminada do lírico” no gênero romance, Álvaro Lins rotula a obra de estreia clariceana como “literatura feminina”, argumentando que a escritora, narcisicamente, manifesta-se através de confissões. O crítico afirma ser esta obra “original” em nossas letras, embora não o seja na literatura universal, por conta das

influências: “apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima” (LINS: 1982, p. 188).

No ano da publicação desses ensaios, Clarice Lispector, já casada com o diplomata Amaury Gurgel Valente, encontrava-se em Belém, acompanhando o marido nas atividades de vice-cônsul, que durariam em torno de seis meses. Acerca da repercussão de sua obra, a escritora comunica-se, por correspondência, tanto com o amigo escritor Lúcio Cardoso, a quem credencia a sugestão para o título *Perto do coração selvagem*: “Você se lembra que eu dei o livro datilografado (já pela terceira vez) para você e disse que estava lendo o *Portrait of the artist* e que encontrara uma frase bonita? Foi você quem me sugeriu o título” (LISPECTOR: 2002, p. 43) ; assim como se corresponde com a irmã Elisa Lispector, demonstrando-se irritada com as críticas de Álvaro Lins: “Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de ‘representante comercial deles’” (LISPECTOR: 2002, p. 38).

O casal Clarice e Amaury Gurgel Valente, após os seis meses em Belém, passa curta temporada no Rio de Janeiro, antes de seguir para a Europa, no dia 19 de julho de 1944, onde o diplomata exerceria a função de vice-cônsul em Nápoles, dando início a um longo período distante do Brasil, em torno de 16 anos. A ensaísta Nádia Battella Gotlib (2012, p.151) destaca que essa prática intensa de correspondências, que se prolongaria por cerca de 15 anos, deve-se sobretudo à condição da viajante Clarice Lispector, enquanto mulher do diplomata Amaury Gurgel Valente⁴.

Entre as correspondências trocadas pela escritora com amigos do Brasil, quando estava no exterior, Nádia Battella Gotlib (2012, p.144) enfatiza como peculiares, “diálogos possíveis”, as cartas endereçadas a Fernando Sabino, tanto pela regularidade, foram 50 cartas escritas ao longo de 23 anos (de 1946 a 1969), quanto por uma “rara afinidade entre os dois”. Nas “cartas perto do coração”, Clarice Lispector e Fernando Sabino escrevem “num território que está imune às censuras e aos limites impostos pelas fronteiras do profissionalismo” (GOTLIB: 2012, p. 151). Dessa forma, podemos inferir um desvelamento de “máscaras”, por conta da cumplicidade existente entre os escritores amigos, como uma fonte de avaliação do escritor, como ocorre na troca de

⁴ Cf. MONTERO, apud LISPECTOR (2007, p.12): “A viagem se inicia a partir de sua saída do Rio de Janeiro, em julho de 1944, em direção ao aeroporto de Parnamirim, em Natal, onde permaneceu por seis dias. Em seu roteiro de viagem passa pelo continente africano, onde conheceu as vilas de negros em Ficherman’s Lake, na Libéria; as pirâmides do Egito, a cidade de Casablanca tomada por soldados ingleses, franceses e americanos e o deserto do Saara”.

correspondências, quando Fernando Sabino estava em Nova Iorque e Clarice Lispector em Berna, em 19 junho de 1946, quando Clarice Lispector volta a comentar as severas críticas do renomado crítico Álvaro Lins, ao refletir sobre a recepção de seus dois primeiros romances:

Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal, artigo de Reinaldo Moura, nota de Lazineira Luiz Carlos de Caldas Brito..., várias notinhas, referências a você e a mim em Sergio Milliet, e em vários. E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virgínia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância... Com o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é minha verdadeira moralidade. (LISPECTOR: 2002, p.21)

Em 6 de julho de 1946, de Nova Iorque, Fernando Sabino volta a escrever para Clarice Lispector. Nesta carta, o escritor desenvolve reflexão sobre a angústia proveniente da recepção de uma obra literária: “A gente se angustia com o livro que está sendo escrito, não é porque está difícil, ou porque esbarrou num beco sem saída, coisas assim: a gente se angustia é por não saber intimamente o que está fazendo” (SABINO: 2002, p.27). Nesse sentido, Fernando Sabino, em resposta às inquietações de Clarice Lispector em relação às rigorosas críticas de Álvaro Lins, reencaminha-lhe uma correspondência ao mesmo tempo terna, sábia e rigorosa, no que concerne à relação autor-obra-público, como podemos observar no seguinte trecho:

Perde-se tempo, e há muita coisa de utilidade imediata atualmente, esperando o nosso esforço. Então é preciso descobrir antes o que é o nosso livro. Um protesto? Uma tristeza? Uma vida? (...) Mas alguma coisa o livro tem de ser, certo ou errado, contra ou a favor da gente. É preferível que seja a favor, então temos de descobrir o que ele vai ser. Só o que vai ser – se descobirmos para o que vai servir ou que utilidade terá, avançamos demais e caímos na propaganda, na arte social ou na literatice.

Por isso não te posso mandar nenhuma palavra animadora. Digo apenas que não concordo com você quando você faz arte porque “tem um temperamento infeliz e doidinho”. Tenho uma grande, uma enorme esperança em você e já te disse que você avançou na frente de todos nós, passou pela janela, na frente de todos. Apenas desejo imensamente que você não avance para não cair do outro lado. Tem de ser equilibrista até o final. E suando muito, apertando o cabo da sombrinha aberta, com medo de cair, olhando a distância do arame ainda a percorrer – e sempre exibindo para o público um falso sorriso de serenidade. Tem de fazer isso todos os dias, para os outros como se na vida você não tivesse feito outra coisa, para você como se fosse a primeira vez, e a mais perigosa. Do contrário seu número será um fracasso. (SABINO: 2002, p.28)

Em detrimento do fetiche do gênio criador, ideia de que o escritor constrói sua obra guiado por sua inspiração individual, conforme a imagem de um equilibrista rigoroso, “exibindo para o público um falso sorriso de serenidade”, sugerida por Fernando Sabino, isenta das interações sociais por ele enfrentadas, podemos perceber, ao longo da produção ficcional de Clarice Lispector, um esforço permanente para conseguir um espaço no campo literário, resultante de suas experiências pessoais, de suas leituras, bem como da interação com outros escritores. Com efeito, o processo de escrita de Clarice Lispector é uma experiência conflituosa, no que concerne ao confronto com a tradição, bem como quanto à inserção/ recepção da obra no sistema literário, porquanto a escritora, quando iniciante, para integrar-se a uma continuidade literária, houve de enfrentar as arbitrariedades dos padrões estabelecidos, para daí passar para a descontinuidade que marcaria a superação das influências e a construção de uma autonomia do seu estilo.

No tocante à receptividade dos leitores brasileiros, iniciada com o livro de estreia *Perto do coração selvagem* (1944), quando conhecida apenas entre críticos e escritores, a produção ficcional de Clarice Lispector passou por fases distintas. Como observa Benedito Nunes (1982, p. 13), a maior recepção à obra de Clarice Lispector se deu a partir de 1959, com o livro de contos *Laços de família* (1960), que despertou também o interesse pelos romances *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961). A publicação de *A paixão segundo G.H.* representou um ápice de sua produção ficcional, uma vez que “se desprendia da figura humana da ficcionista, na qual o encanto feminino, guardando o traço eslavo de sua origem russa, combinou-se a uma personalidade esquiva, tímida e ativa, mais solitária do que independente – ‘um novelo enrolado pelo lado de dentro’, como disse o poeta português Fernando Pessoa de seu heterônimo Álvaro de Campos” (NUNES: 1982, p.13). Nessa fase, a escritora logra o prestígio como cronista do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, período em que publicou também *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971).

Por meio das cartas, podemos perceber também o lado humano, o sofrimento da escritora diante da crítica e das expectativas que poderiam proporcionar as obras, conforme se verifica quando Fernando Sabino aconselha a Clarice Lispector: “Então é preciso descobrir antes o que é o nosso livro” (SABINO: 2002, p.28). Na correspondência endereçada ao amigo escritor Lúcio Cardoso, em 1941, antes mesmo da publicação do primeiro romance, Clarice Lispector compartilha os momentos

inquietantes, conflituosos, que compreendem o processo de escrita e a expectativa da recepção da obra:

Sabe Lúcio, toda a efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim e aos outros que eu sou + do que uma mulher. Eu sei que você não o crê. Mas eu também não o acreditava, julgando o q. tenho feito até hoje. É que eu sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte (sic). (LISPECTOR: 2002, p. 16)

O seu segundo romance, *O lustre* (1946), fora iniciado no Brasil e concluído em Nápoles. Publicada no mesmo ano de *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, *O lustre* não causou a efervescente crítica similar à de *Perto do coração selvagem*. No entanto, é possível perceber, nesta obra, desdobramentos de ideias e de estrutura do romance inicial. A escritora segue desenvolvendo o âmbito da introspecção, com a protagonista Virgínia, “fluida durante toda a vida” (LISPECTOR: 1999, p. 9), a partir de um fato determinante, acontecido na infância, quando vivia em Granja Velha, junto ao irmão Daniel: a morte de um homem por afogamento, o qual boiava no rio. Ambos silenciam acerca do fato, o que contribuiu, por um lado, para um maior grau de densidade e dependência afetiva entre os irmãos, bem como, por outro, Daniel possibilitou à personagem Virgínia, ao criar a “Sociedade das Sombras”, uma atitude transgressora, de contestação acerca de padrões estabelecidos:

De um instante para outro estava de novo séria, cansada – seu coração pulsava na sombra, lento e vermelho. Um novo elemento até agora estranho penetrara em seu corpo desde que existia a Sociedade das Sombras. Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade. Esta sensação era quase velha, fora descoberta há dias. E um novo desejo tocava-lhe o coração: o de livrar-se ainda mais. Sair dos limites de sua vida – era uma frase sem palavras que rodava em seu corpo como uma força apenas. Sair dos limites de minha vida, não sabia ela que dizia olhando-se ao espelho do quarto de hóspedes Eu poderia matá-los a todos, pensava com um sorriso e uma nova liberdade, fitando infantilmente sua imagem. Esperava um instante atenta. Mas não: nada se criara nela mesma com a sensação provocada, nem a alegria nem o pavor. E donde lhe nascera a idéia? (LISPECTOR:1999, p. 63)

A reflexão de Virgínia em face do espelho proporciona-lhe a sensação de angústia perante a liberdade da existência, bem como a contestação acerca das origens dos valores morais, vistos também como produto da existência. Em *O lustre*, Virgínia submete-se a tal ponto a Daniel que, a mando deste, delata ao pai os encontros de

Esmeralda com um desconhecido no jardim: “Parecia-lhe ter mergulhado na vileza com a Sociedade das Sombras” (LISPECTOR: 1999, p. 63).

A transgressão à ética estabelecida com a irmã marca o deslocamento de Virgínia da Granja Velha, que abriga a velha casa da família, para a grande cidade, “a delatora se exclui da quietude e da ordem familiares para incluir-se no mundo anônimo da grande cidade, para onde parte na companhia de Daniel e onde os dois, já separados, não criarão raízes” (NUNES: 1989, p. 25). Portanto, a protagonista rompe com o encanto do local da infância, a Granja Velha, passando a vivenciar a modernização da grande cidade, como será enfatizado em *A cidade sitiada*.

No que concerne à espacialidade dos primeiros romances, conforme observa o crítico Carlos Mendes de Sousa (2004, p. 141), “os trânsitos das personagens no espaço esboçam o cenário de abstração”. Nesse sentido, o crítico considera que, se não encontramos, no universo ficcional de Clarice Lispector, as fazendas nordestinas e mineiras, os rios de Pernambuco ou mares da Bahia, deve-se ao modo radical de apresentar o vasto espaço da escrita, no qual se verifica a construção de figuras-territórios (cidades, mar, quintas, casas, quartos, montanha, desertos), também sujeitos a alterações, ao se estabelecer a relação tensiva com a língua, numa direção alegórica:

Assinale-se a alusão a lugares abstractos, topônimos mais ou menos motivados, numa direção alegórica, como a Granja Quieta de *O lustre*, terras sem nome (*Perto do coração selvagem*), espaços intensivamente desérticos em *A maçã no escuro* que figuram a própria abstracção. Das vagas alusões a cidades com existência empírica, com uma função lateral, como acontece nesse romance, passa-se a encontrar as personagens, nos livros seguintes, movendo-se na cidade do Rio de Janeiro, mas todas elas enfrentando-se a si mesmas e ao mundo num trabalho de despojamento desterritorializador (G.H. num lugar estranho dentro do seu apartamento, Lóri consumando o acto de entrega adiado na casa do outro, precisamente um espaço nunca visto, Macabéa perdida de si mesma na cidade dos outros). (SOUSA: 2004, p. 141)

Para Carlos Mendes de Sousa (2004, p. 159), em *A cidade sitiada* (1949), a figura dos cavalos, que se erguem altivos sobre as ruínas, compreende uma das figuras mais emblemáticas que aparecem, alegoricamente, associada à origem da cidade, à força originante, da qual se infere a instauração de um novo universo, “em que dizer a cidade ou dizer o homem ou não humano é o mesmo que dizer letra, texto, escrita” (SOUSA: 2004, p. 165).

A elaboração do terceiro romance de Clarice Lispector compreende os anos em que a escritora fixara residência em Berna, Suíça, onde vivencia com mal-estar o ambiente europeu pós-guerra, decorrente das experiências catastróficas: “Esta Suíça é

um cemitério de sensações” (LISPECTOR, apud GOTLIB: 2008, p.253), conforme descreve a escritora em carta destinada a Elisa Lispector e a Tânia Kaufmann, datada de 8 de maio de 1946. Em contraste, Clarice Lispector vivencia, na Suíça, a alegre sensação da maternidade, em 10 de setembro de 1948, ao nascer-lhe o primeiro filho, Pedro. A vida tranqüila e solitária dos primeiros anos em Berna causa-lhe inquietação e estranheza, conforme descreve às irmãs, acerca de sua inadaptação:

Não tenho feito nada propriamente, senão levado uma vida exteriormente calma e interiormente ocupada, se é que se chama assim. Não tenho visto ninguém propriamente e termino por não sentir falta (...). A Suíça é sólida e quando a gente abre os olhos de manhã sabe que ela está ali onde se deixou. Não tem o caráter de terra magnânima como a Itália, por exemplo, ou a França, onde as coisas são tão espontâneas e variadas que terminam dando certa confusão ao ambiente; aqui cada coisa tem seu lugar, há silêncio e dignidade. Dignidade excessiva, às vezes. Lausanne já é diferente de Berna; as pessoas têm o ar mais vivo, se olham mais, a cidade é mais larga e parece mais jogada. Enquanto Berna parece que foi recortada; recortaram um riozinho verde e brilhante junto recortaram um pôr de sol cor-de-rosa vivo, junto recortaram uma casa que termina aguda e outra que termina rasa. (LISPECTOR: 2007, p.132)

Dessa forma, a escritora encontra momento oportuno para intensificar sua produção ficcional. Na Suíça, logo nas primeiras correspondências destinadas às irmãs, de 14 de abril de 1946, Clarice Lispector afirma considerar Berna como uma prova: “Aqui espero ter condições boas e levar uma vida ao máximo inteligente e sadia” (LISPECTOR: 2007, p.103). Na sólida Suíça, Clarice Lispector escreve *A cidade sitiada* sob uma atmosfera de silêncio, conforme descreve na correspondência de 29 de abril de 1946: “Berna é de um silêncio terrível: as pessoas também são silenciosas e riem pouco” (LISPECTOR: 2007, p.110).

O contexto de incerteza e silêncio das pessoas, de nebulosidade, após as catastróficas guerras, compreende a imagem do “cemitério de sensações” a que se referiu a escritora. Levando “uma vida exteriormente calma e interiormente ocupada”, Clarice Lispector, ao ampliar o repertório de leituras que contribuirão para sua poética, destaca a filosofia existencialista de Jean Paul Sartre como uma busca de entender o contexto em que estava inserida : “todo o mundo está doido para crer em alguma coisa depois dessa guerra, mesmo que essa crença seja uma descrença. Agora a história de dizer que essa teoria tem um germe alemão, é tolice. Mesmo que tivesse não teria sentido político” (LISPECTOR: 2007, p. 131).

Clarice Lispector, posteriormente, afirma que *A cidade sitiada* “foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de vinte cópias” (LISPECTOR, apud

GOTLIB: 1995, p. 265). Essa narrativa, desenvolvida com plasticidade poética, marcadamente visual, descreve a metamorfose de um subúrbio em processo de modernização, ocorrido na década de 1920, conforme é destacado pela autora:

O subúrbio de São Geraldo, no ano de 192..., já misturava no cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia. Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzina atrás lançando fumaça. Mesmo os crepúsculos eram agora esfumados e sanguinolentos. (LISPECTOR: 1998b, p.16)

A introspecção da protagonista Lucrecia Neves é desenvolvida na medida em que o subúrbio passa a modernizar-se. Esse entrecruzamento entre a experiência interior da personagem e o ambiente em transformação contribui para que a narrativa atinja intenso alcance reflexivo, sob caráter alegórico, por meio do qual é possível inferir as transformações de uma realidade, dentro de um contexto de “crise dos fundamentos da vida humana”, vivenciadas pela escritora na silenciosa Berna, após as catastróficas guerras. Conforme observa Benedito Nunes (1989, p.38): *A cidade sitiada* “é uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam. Lucrécia Neves personifica essa abstração romanesca”.

Diferente de Joana e Virgínia, protagonistas, respectivamente, dos romances anteriores, Lucrecia Neves desenvolve sua personalidade à proporção que o subúrbio se desenvolve, porém, assim como as duas primeiras protagonistas, esta última assume caráter fluido, transgressor, com o namorado Perseu “heróico e vazio”, com o comerciante forasteiro, com quem ela se casa, na incessante busca de ser mais, o que acompanha a ruptura dos muros imaginários que sítiam São Geraldo.

Em 1949, *A cidade sitiada* é, finalmente, publicada pela editora de “A Noite”, ano em que o casal Clarice e Amaury Gurgel Valente, já com a presença do filho Pedro, consegue o almejado retorno ao Brasil. O terceiro romance resulta, pois, de um exaustivo processo de composição, conforme confessa a escritora na correspondência de 6 julho de 1948, destinada à irmã Tânia Kaufmann:

O que eu quero é que este livro saia daqui. Melhorá-lo é impossível para mim. E, além disso, preciso com urgência me ver livre dele. Quando você der o livro ao Lúcio, não fale nele arranjar editora. Eu mesma escreverei talvez uma carta dizendo. Nem tenho coragem de pedir a você que o leia, querida. Ele é tão cacete, sinceramente. E você talvez sofra em me dizer que não gosta e que tem pena de me ver literariamente perdida... Enfim, faça o que você

quiser, o que lhe custar menos. Espero um dia poder sair deste círculo vicioso em que minha “alma” caiu. (LISPECTOR: 2007, p.194)

No ano seguinte à publicação, porém, Clarice Lispector seguiria ampliando o seu itinerário de viagens, ao acompanhar as atividades diplomáticas do marido. Em carta destinada a Tania Kaufmann, de 26 de janeiro de 1949, a escritora declara estar se sentindo esmagada por conta do ócio e pelo sentimento de exílio por estar distante do Brasil: “No Brasil comecei a encontrar meu equilíbrio quando me empreguei, quando comecei a ter horário no DIP” (LISPECTOR: 2007, p. 211). Mais uma vez, a escritora reitera suas considerações sobre Berna, como “um túmulo, mesmo para os suíços. E um brasileiro não é nada lá” (LISPECTOR: 2007, p.210). O sentimento de exílio e ócio, na sólida e silenciosa Berna, também influenciam o estado de ânimo da escritora para compor: “A pessoa, individualmente, perde tanto de sua importância, vivendo assim, fora, em ócio. A vida começa a parar por dentro, e não tem mais força de trabalhar ou ler. Só chaleira fervendo é que levanta a tampa” (LISPECTOR: 2007, p.210).

Em 1950, Amaury Gurgel Valente integraria a delegação brasileira à Confederação Geral de Comércio e Tarifas em Torquay, na Inglaterra, onde os dois conheceriam também Londres, durante cerca de seis meses de permanência na Inglaterra. Na capital inglesa, encontra-se com o diplomata e escritor João Cabral de Melo Neto, que ali exerce a função de vice-cônsul. Nesta oportunidade, ele a visita, quando enferma, após sofrer um aborto súbito. Em 1951, mais um regresso ao Brasil, todavia, desta vez, sofreria com o falecimento da amiga Bluma, a qual Clarice acompanhou até os últimos dias de sua doença.

Antes do casal embarcar para os Estados Unidos, a bordo de um navio inglês com destino a Nova York, Clarice engravida do segundo filho, Paulo, que nasceria em Washington, em 1953. O período em que Clarice e sua família estiveram nos Estados Unidos compreende o mais longo, distante do Brasil, foram sete anos, durante os quais Amaury Gurgel Valente exerce o posto de segundo-secretário, perante o embaixador Walther Moreira Sales. Nos Estados Unidos, surge a consistente amizade dos Gurgel Valente com a família do escritor Érico Veríssimo, que, substituindo Alceu Amoroso Lima, assumiria o Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, ligada à Organização dos Estados Americanos.

Ainda quando estava na Inglaterra, Clarice Lispector iniciou a elaboração do romance *A maçã no escuro* (1961), que, até pouco tempo antes de ser publicado, teria o título “A veia no pulso”. A escritora realiza uma série de anotações para compor o livro,

maturadas no “fundo da gaveta”, fato comum em seu processo de composição, assim como o reescreve várias vezes. Foram onze cópias até a conclusão do romance, enquanto estavam nos Estados Unidos. Ao produzir o quarto romance, a escritora acompanha o marido em suas atividades diplomáticas, cuida das crianças, produz uma série de contos, que constituiriam *Laços de família*(1960), bem como escreve para o filho, Pedro, *O mistério do coelho pensante* (1967).

A maçã no escuro, narrado em terceira pessoa, apresenta estrutura bem definida, dividindo-se em três partes, as quais, na medida em que se desenvolvem, problematizam questões de amplo alcance reflexivo, nos âmbitos da introspecção e da linguagem. O protagonista Martim, um engenheiro, desloca-se da cidade para a fazenda, para fugir da sociedade e reconstituir-se, após julgar-se assassino de sua própria mulher.

Esse deslocamento, além de marcar, como em narrativas anteriores, o caráter transgressor da protagonista, dá início à busca de uma identidade pessoal, uma vez que Martim desvela-se, seja ao manter contato com a natureza, seja relacionando-se com o outro, através de Vitória e Ermelinda, seguindo, após a ruptura com o passado e com a sociedade, as seguintes etapas de um itinerário: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”. Martim parte, com isso, do isolamento interior completo, para reconstruir-se como pessoa, numa busca de sua identidade pessoal. Conforme observa Benedito Nunes:

O personagem foge duplamente: das conseqüências 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. Ele rejeita, juntamente com aquilo que foi, o código moral que infringiu. Entrelaçando, pois, a evasão física à psicológica, a ação romanesca, que se desenvolve interna e externamente como em *O lustre* descreve, no espaço e no tempo, singular 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, à busca de si mesmo, de sua identidade pessoal. (NUNES:1989, p. 40)

O crítico Benedito Nunes (1989, p. 41) considera que há um só movimento em dois tempos na fuga de Martim, que compreendem, sob “uma imagem de peregrinação simbólica da alma”, “a transgressão como ato de liberdade, do crime como afirmação do indivíduo que alcançou, através da revolta, a consciência de si, ao fracasso dessa rebeldia, diante da ordem social implacável que absorve o fugitivo”. Para o crítico, o conflito que define o caráter problemático da experiência interna da protagonista é um

conflito dramático, que se verifica no próprio discurso narrativo, onde se instaura um espaço agônico por meio da tensa relação entre o sujeito-narrador e o personagem:

É o discurso narrativo que os une e que os separa. Como se entre eles a linguagem formasse um *écran*, a romancista só pode ver o personagem em projeção. Intérprete de Martín, que se enreda às palavras, a romancista, que o acompanha, interpreta esse espaço agônico que também ocupa, o drama da linguagem, no qual se acha envolvida. (NUNES:1989, p.54)

Ao considerar a escritora como agente da narração, do plano mesmo da ação que dirige, Benedito Nunes (1989, p. 53) enfatiza que “a contingência de narrar, transformada numa necessidade cautelosa que perpassa o romance, é a contingência desse conflito dramático, desse *drama da linguagem* que se incorpora à forma narrativa, minando-a internamente”. Nesse sentido, o crítico considera que, latente ao itinerário do herói e à trajetória da própria narrativa, verifica-se como essencial o problema do ser e do dizer.

A maçã no escuro só foi publicada em 1961, cinco anos após a sua conclusão. A satisfação da publicação na abertura do II Festival do Escritor Brasileiro, em Copacabana, acompanhada de amigos, com o músico Tom Jobim incentivando o público, com bom humor, a comprar o romance, contrasta com a crise conjugal enfrentada nesse período, que antecede a posterior separação, com o desquite confirmado em 1964, ano da publicação de *A paixão segundo G.H.*.

Depois de viver 16 anos no exterior, Clarice Lispector voltou ao Brasil em 1959; sua produção literária, nesse período, já bastante consistente, conta com quatro romances concluídos, e desenvolverá 37 anos de atividade literária. Os anos que antecederam a publicação de *A paixão segundo G.H.*, porém, revelaram um clima de perturbação política no país, uma vez que o regime democrático brasileiro enfrentava sérias ameaças, após a posse e a prematura renúncia de Jânio Quadros à Presidência da República, cujo maior agravante seria confirmado em 1964, com a implantação da ditadura militar.

No sistema literário brasileiro, a tessitura poética clariceana assume significativa relevância na chamada “geração de 45”. A consolidação de sua enigmática poética no sistema literário brasileiro resulta, pois, do contínuo trabalho e do compromisso que a escritora assumiu consigo mesma, ao iniciar e desenvolver sua produção ficcional, através da qual estabeleceu profunda reflexão acerca de seu tempo, bem como acerca das epifanias do ser em face de experiências “banais” do cotidiano.

A experiência artística da escritora repercutiria na elaboração deste romance, uma vez que nele reúnem-se, concentradamente, tendências que vinham se experimentando nas obras anteriores. De caráter especulativo e abstratizante, aproximado do filosófico, *A paixão segundo G. H.* insurge-se, com vigor, contra os padrões convencionais da narrativa. A paixão de G.H. é, com efeito, uma grande pergunta sobre o que somos, sobre como devemos agir, sobre em que consiste o conhecimento e sobre qual o verdadeiro sentido da existência humana. Acerca dos referidos questionamentos, na crônica “Escrever”, publicado em *A descoberta do mundo*, a escritora confirma como uma necessidade o ato de escrita, o que denomina como “uma maldição que salva”:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos. Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros (LISPECTOR: 1999, p. 113).

Esse instante de reconhecimento e revelação, peculiar ao processo artístico de Clarice de Lispector, consolida o “modo extremamente caprichoso e natural” de sua poética, resultante dos “erros essenciais” do seu processo de composição literária, o qual torna acessível, na medida em que narra, a experiência humana do tempo, numa perspectiva ricoeuriana. Nesse sentido, a sensibilidade inquietante que pulsa na tessitura poética clariceana não hesita em “procurar entender, reproduzir o irreproduzível”, ao desenvolver reflexão acerca do nebuloso e assustador âmbito introspectivo, em que subjaz a “máscara” humana e, por meio deste âmbito, podemos inferir os tormentos existenciais e psicológicos da condição humana no mundo contemporâneo.

Em *A paixão segundo G.H.*, a protagonista resiste à exposição de sua fragilidade ante o desvelamento de sua máscara, assim como ela não imerge num total niilismo em face da perda de sua formação humana, de suas referências. Pelo contrário, a protagonista almeja uma nova “terceira perna”, optando pela imanência, por uma nova

maneira de acreditar no divino. Podemos perceber, em seu itinerário místico, uma busca esperançosa, ainda que inquietante, por uma saída, de mãos dadas com “o Deus” ou com o Outro, para juntos superarem o horror: “Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Embora eu saiba que o horror sou eu diante das coisas” (LISPECTOR: 1998e, p. 18-19).

Na esfera de sua produção ficcional, ao escrever *A paixão segundo G.H.*, verifica-se, nesta obra, o sofrido resultado das indagações pessoais de Clarice Lispector com relação ao contraste entre transcendência e imanência, do qual podemos perceber um embate permanente entre um ceticismo intenso, resultante do impactante contexto das Grandes Guerras do século XX, cujas implicações foram globais, a um compromisso por superá-lo, para que “o horror se transforme em claridade”, motivado pelas relações de amizade que construiu ao longo de sua formação, com marcante influência do pai, humanista de formação judaica. Não menos importante foi o itinerário percorrido pela escritora, ao longo de sua vida, que lhe permitiu acompanhar com maior proximidade as angústias de seu tempo.

2.2 O DRAMA DA LINGUAGEM E O CONTEXTO DE VIDA E DE ESCRITA

AS ESCOLHAS DE LINGUAGEM, ESTILO

“Pensar” a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma, a palavra é na verdade um ideograma. É maravilhosamente difícil escrever numa língua que ainda borbulha; que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição; em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então

reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende “variar” mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. (LISPECTOR: 2005, p.106)

Na conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”⁵, um dos poucos ensaios críticos de Clarice Lispector, a escritora considera que o movimento modernista de 1922 assume um caráter peculiar, de “libertação”, uma vez que motivou “pensar” a língua portuguesa do Brasil, sociológica, psicológica, filosófica e linguisticamente. Além do caráter experimental, o movimento de 1922 foi “um movimento de posse: movimento de tomada de nosso modo de ser, de um dos nossos modos de ser, o mais urgente naquela época” (LISPECTOR: 2005, p.99).

Em *Totens e tabus na modernidade brasileira*, a ensaísta Lúcia Helena compreende que o nascimento de um novo tempo artístico-social da modernidade brasileira pode ser verificado de forma alegórica por meio da linguagem oswaldiana, com a poesia pau-brasil e com a antropofagia. Numa perspectiva benjaminiana, a ensaísta enfatiza que “a alegoria da modernidade abre-se como dissonância, como ruptura com uma concepção fechada do signo, como descrédito na crença dos valores a-históricos da arte” (HELENA: 1985, p.32). Nascida sob o signo de uma violência, a crítica Lúcia Helena (1985, p. 28) considera que esta alegoria “prestar-se-á à valorização do escatológico, do excessivo, do grotesco e da devoração, aspectos que também aparecem na alegoria barroca”.

No Brasil, do ponto de vista econômico-social, os escritores modernistas enfrentavam um tempo de crise mundial em 1929, com a queda da bolsa de Nova Iorque, o que repercutiu na crise do setor cafeeiro, assim “o tempo marcava o difícil ajustamento de nossa sociedade oligárquica e latifundiária ao novo relógio econômico-financeiro mundial” (HELENA: 1985, p. 42). Segundo Mário de Andrade (2002, p.253), esse contexto favoreceu a criação de um novo espírito, de renovação e atualização, cujo alcance pretendeu ir além da dimensão estritamente literária:

Manifestado especialmente pela arte, mas machando (sic) também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o

⁵ Conferência apresentada no Texas, na Universidade de Austin em 1963, por ocasião do 11º Congresso Bienal do Instituto de Literatura Ibero-Americana. Segundo Nádia Batella Gotlib (1995, p. 342), a mesma conferência deve ter sido apresentada também em Brasília, Vitória, Recife, São Paulo, Belém.

preunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE: 1967, p. 221)

A história oficial e o sistema literário brasileiro ganhavam outra versão na releitura proposta pelos escritores modernistas brasileiros, de forma que os estereótipos recalcados de nossa cultura passaram a ser reinterpretados, assumiam o centro da discussão de obras modernistas, como ocorre em *Macunaíma* (1928). Nesta obra, a mais característica do movimento, Mario de Andrade problematiza e reflete acerca de um novo ponto de vista de nossa brasilidade, haja vista que, na visão de Antonio Candido, “cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura” (CANDIDO: 1967, p. 120).

Com efeito, Lúcia Helena considera que as metáforas do pau-brasil e da antropofagia são alegorias “de uma relação histórica entre um passado remoto, em ruínas (o tempo pré-colonial), e uma presente possível (a utopia de Pindorama), que o antropófago ‘bárbaro e nosso’ quer construir”. A estética antropófaga, idealizada por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que almejava a transfiguração de tabus, das estereotípias e dos imperativos da cultura europeia, em totens, liberdade de pensamento e criação, ao selecionar (digerir) as manifestações culturais estrangeiras, ainda que repensasse criticamente o Brasil e contestasse o padrão cultural bacharelesco vigente, “no centro de suas preocupações e de sua poética estão exatamente as dissonâncias entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural” (LAHUERTA, 1997, p. 96). Não obstante, para o cientista político Milton Lahuerta, a pretensão da intelectualidade brasileira de ser moderna, em face do “atraso histórico”, desloca-se para o tema nacional:

a intelectualidade modernista, mesmo suas figuras mais radicais, presa a uma visão de cultura tradicional e preocupada em construir a Cultura Nacional, quando “foi ao povo”, o fez esperando encontrar nas manifestações populares uma matéria-prima pura e dotada de autenticidade, à qual caberia dar forma final mediante um trabalho de síntese eminentemente intelectual. (LAHUERTA: 1997, p. 98)

A intelectualidade modernista visou estabelecer “um ponto entre a perspectiva de renovação cultural e as possibilidades de reforma da sociedade” (LAHUERTA: 1997, p.98), como podemos perceber no “Manifesto Antropófago” e na poesia “pau-brasil”. Como observa Antonio Candido (1967, p.109), os modernistas dariam continuidade ao movimento dialético “do localismo e do cosmopolitismo” existente em nossa história literária, o qual consiste numa “integração progressiva da experiência literária e espiritual, através da tensão entre os dados locais (que se apresentam como substância da expressão) e os modelos herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão)”. Em sua concepção, ocorre, com o movimento modernista, o “desrecale localista”, que compreende também assimilação da vanguarda europeia:

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (CANDIDO: 1967, p.121)

As poéticas de Mário de Andrade e Oswald Andrade, que melhor representam esse processo, revelam uma árdua pesquisa sobre a cultura brasileira, além do profundo questionamento acerca de nossa identidade cultural. A ensaísta Lúcia Helena considera, assim, que enquanto na alegoria do pau-brasil se verifica uma paródia, na alegoria da antropofagia temos uma opção pela ruptura radical, pela provocação de uma crise de sentido, num contraditório caminhar entre a síntese e sua recusa. De forma perspicaz, destaca que, na alegoria antropofágica, Oswald tenta recuperar o nosso “outro reprimido pela História”, de forma que a atitude alegorizante, que a ensaísta denomina inicialmente de “metáforas reais”, “estilhaços histórico-discursivos” (HELENA: 1987, p.47), “exige que tomemos a alegoria com o sentido de discurso ‘que faz falar o outro’, um discurso que promove a possibilidade de se pensar na existência da alteridade”. Para Lúcia Helena (1987, *idem*), com a poesia pau-brasil, Oswald Andrade “tenta palmilhar, com um localismo às vezes irônico, às vezes pitoresco-ingênuo, uma nova ‘geografia’ cultural, tentando religar a arte ao cotidiano”.

A literatura de vanguarda no Brasil logrou êxito na medida em que conciliou linguagem e pensamento ao lidarem, ambos, com questões fundamentais do país, com “assuntos vitais”. Na conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector considera como vanguarda, sobretudo, a experimentação, como “um dos instrumentos de conhecimento, um instrumento avançado de pesquisa”, que proporcionaria o reexame

de conceitos, partindo de renovações formais. O movimento de 1922 permitiu o desvelamento de um novo ponto de vista, de uma nova leitura de nossa história através de uma linguagem brasileira, visto que, conforme destaca a escritora, “quem escreve no Brasil de hoje está levantando uma casa, tijolo por tijolo, e este é um destino humano humilde e emocionante” (LISPECTOR: 2005, p.106). Para Clarice Lispector, linguagem e pensamento se inter-relacionam para formarem “uma língua que se chama literária”, uma “linguagem de vida”, conforme enfatiza a escritora.

No que se refere à obra de Clarice Lispector, a indissociabilidade entre forma e conteúdo, que nos permite também uma reflexão sobre “o entrelugar da literatura”⁶, bem como acerca do “indizível” da linguagem, está presente no âmbito ficcional clariceano, sobretudo porque a escritora utiliza o recurso da metalinguagem. No entanto, esse processo se dá contra a linha dominante do romance brasileiro, marcado, principalmente, pelo viés sociológico, e sua poética pode ser vista, como observa, com perspicácia, o crítico Antonio Candido, como um “desvio criador”:

Naquele tempo, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do sólido naturalismo ainda reinante. Diferente, também, do romance psicológico e, ainda, da prosa experimental dos modernistas. Era uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra (CANDIDO: 1989, p.56).

A poética clariceana contrasta com as formas de nossa tradição literária, em seu gradual processo de inserção, causando impacto para a crítica já com o primeiro livro. Assim, a narrativa clariceana, “enquanto forma que narra”, desafia-nos a pensar o mundo da palavra como “possibilidade infinita de aventura”. No que concerne à mediação entre tempo e narrativa, a escritura clariceana apreende uma posição nova, “diferente do sólido naturalismo ainda reinante”, alcançando uma significação plenária, quando esta narrativa se torna uma condição da existência temporal para interpretação

⁶ No ensaio *Uma literatura nos trópicos*, o crítico Silviano Santiago (2000, p.26), ao desenvolver reflexão acerca do entre-lugar do discurso latino-americano, considera que o ritual antropofágico da literatura latino-americana se realiza no espaço de clandestinidade, aparentemente vazio, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão do código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”. Silviano Santiago (2000, p. 16) enfatiza que a principal contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza na medida em que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.

dos dramas humanos do catastrófico Século XX, bem como são verificadas importantes aspectos da realidade social brasileira em transformação.

Clarice Lispector desenvolve, em sua escrita, “enquanto forma que narra”, uma realidade própria mediada por uma tradição cultural. No entanto, conforme considera o crítico Carlos Mendes de Sousa (2004, p. 140), o verdadeiro alcance da poética de Clarice Lispector também se verifica pela realidade do não-lugar, visto que, “num período em que a afirmação se fazia pela via do localismo, o qual, mesmo quando em articulação dialética com o universalismo, fazia supor necessariamente a especificação da região” (SOUSA: 2004, p. 141), o mundo da escrita clariceana é espacialmente apresentado por “figuras-territórios”.

Ao longo de sua produção ficcional, Clarice Lispector desenvolve sua poética ao inscrever o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo “os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 30), uma vez que esta enunciação se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias da sociedade, que compreendem a flexível condição paratópica da escritora. Dessa forma, a consolidação da poética clariceana atravessa diversos domínios do campo literário, o de elaboração, que compreende as leituras e discussões, bem como os domínios de redação, pré-difusão e publicação, que não obedecem rigorosamente esta seqüência, mas que formam “um dispositivo cujos elementos são solidários” (MAINGUENEAU: 2001, p.32).

Nesse sentido, o crítico Carlos Mendes de Sousa considera que a novidade de Clarice Lispector seria marcada pela assunção do seu lugar a partir de seu “despauamento” territorial, o qual seria projetado “na afirmação do território-língua, território devindo escrita” (SOUSA: 2004, p. 141), em cujo processo se verifica uma tensão na instauração de um espaço nos próprios limites da língua que a escritora enfrentara ao longo de sua trajetória literária:

O território da literatura passará a ser para Clarice Lispector um horizonte e busca nascido da tensão entre o efeito desterritorializador e a instauração de um espaço nos próprios limites da língua a que deseja, de facto, pertencer. Na tensão entre a existência do espaço da confinamento geograficamente referencializada e a procura do espaço da potencial amplidão que subsume toda energia criadora, é que ela é estrangeira procurando não o ser e sendo-o, em simultâneo. Esse trânsito nómada origina-se, pois, na zona conflitualmente habitável que é a língua – dir-se-á que no próprio trabalho sobre a língua que o trânsito se funda (SOUSA: 2004, p. 141).

Na conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector enfatiza que escrever, “numa língua ainda borbulhante”, exige que o escritor se trabalhe a si

próprio como pessoa. No próprio trabalho sobre a língua, conforme observa o crítico Carlos Mendes de Sousa (2004, p. 145), verifica-se “um devir-outro que pressupõe um enfrentamento não pacífico – a língua deverá passar a reagir; do confronto nasce um desejo de aprofundar, um ouvir por dentro, um trabalhar as subtilezas seguindo o caminho do pensamento em formação”. Nessa perspectiva, na crônica “Declaração de amor”, Clarice Lispector, ao confessar o seu amor pela Língua Portuguesa, revela também o desafio de aprofundar, manejar a “língua ainda borbulhante”, ao confrontá-la com “um pensamento mais complicado”, concomitantemente ao trabalho de tirar “das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo”, “numa linguagem de sentimento, alerteza. E de amor”:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montado num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope.

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do táfalo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida (LISPECTOR: 1999, p.100).

Sob o desejo de chegar ao máximo das potencialidades da Língua Portuguesa, por meio do manejo da escrita, a escritora utiliza a comparação de estar montada num cavalo não maleável, cujo manejo implica o domínio de técnicas: “guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope”. Na conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector (2005, p. 106) relaciona a difícil conciliação entre o domínio de cada nova sintaxe, como forma “de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo”, para a conquista, por conseguinte, de “uma liberdade mais verdadeira” que implica também a difícil tarefa de descobrir que se é livre: “descobrir que se é livre é uma violentação criativa”.

Para Barthes (2004, p.13), na forma literária, há uma escolha geral de um tom, de um etos, por meio do qual o escritor se particulariza, por conseguinte se engaja. Nesse sentido, Barthes (2004, p.13) não hesita em enfatizar a relação produtiva entre língua e estilo, enquanto “forças cegas”, “são o produto natural do tempo e da pessoa

biológica”. Com efeito, o ensaísta considera a escrita um ato de solidariedade histórica. Para Barthes (2004, p.13), “língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises históricas”.

Na poética clariceana, as inquietações de seu tempo estão inseridas no conjunto de sua obra, o que refuta o rótulo de “escritora alienada”, sem compromisso com o social. Quando perguntada sobre o seu engajamento social na Literatura, em entrevista concedida à jovem jornalista Cristina, que pode ser conferida na crônica “A entrevista alegre”, em *A descoberta do mundo*, Clarice Lispector admite sentir-se engajada: “Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que esse meu lado se fortifique algum dia. Ou não?” (LISPECTOR: 1999, p. 60). No que concerne à ligação entre a introspecção da escritora e a uma práxis social mais abrangente, os críticos Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli (1989), ao se referirem às vozes da crítica e à recepção de *A paixão segundo G.H.*, enfatizam que é possível estabelecer as referidas correspondências:

Se a sociedade brasileira se esbatia politicamente na força coercitiva do Estado e seus lugares-comuns tradicionais, a escritora lutava também contra esses estereótipos que se materializavam em linguagem. Sua atitude, embora num plano de superfície não fosse político, correspondia, na verdade, a um modelo de comportamento que ultrapassava sua individualidade e, dessa forma, ligava-se a uma práxis social mais abrangente. Caminhavam igualmente juntas a aventura da enunciação, que procurava sua plenitude entrevista nas palavras, e a aventura da criação literária, ela também empareçada, a se estabelecer por sobre as brechas do sistema cultural estabelecido (ABDALA JÚNIOR et CAMPEDELLI: 1989, p. 202).

A obra de Clarice Lispector legitima-se ao construir um enlaçamento com o sistema cultural estabelecido do campo literário, “palco de um conflito permanente entre posições” (MAINGUENEAU: 2001, p.122). Conforme enfatiza Paul Ricoeur (2010a, p. 102), “antes de ser um texto, a mediação simbólica tem uma textura. Compreender um rito é situá-lo num ritual, este num culto e, gradativamente, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a rede simbólica da cultura”. A situação da enunciação da obra não equivale, pois, ao contexto contingente de uma “mensagem”. Dominique Maingueneau (2001, p.123), no que concerne às condições da enunciação, chama de cenografia a situação de enunciação da obra, estabelecendo “o elemento –

grafia não a uma posição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimante de um texto estabilizado”. Nesse sentido, além de definir as condições de enunciador e de co-enunciador, a cenografia compreende também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação.

Dominique Maingueneau (2001, p.122) enfatiza que “a situação dentro da qual a obra se enuncia não é um contexto preestabelecido e fixo: encontra-se tanto a montante quanto a jusante, pois deve ser validada pelo próprio enunciado que permite exhibir”. Na concepção de Abdala Júnior e Campedelli, a escrita de Clarice Lispector, ao contrastar com a “palavra emparedada” da linha dominante do romance brasileiro, buscava validar, “sobre as brechas” desse sistema cultural, uma poética em que a “aventura da enunciação” e a “aventura da criação literária” caminhassem preferencialmente juntas.

A situação da enunciação da obra não equivale, pois, ao contexto contingente de uma “mensagem”. A cenografia constitui, assim, “uma articulação insubstituível entre a obra considerada como um objeto estético autônomo, por um lado, a condição do escritor, os lugares, os momentos de escrita, por outro” (MAINGUENEAU: 2001, p.133). Ela é um dispositivo que permite articular a obra sobre aquilo de que ela surge: a sociedade, bem como a própria vida do escritor, da sua formação literária e cultural, de suas influências de leitura, as quais enfatizam os antecedentes criativos da obra, suas experiências individuais, o que permite considerarmos uma tessitura poética um produto humano, substancial e não um objeto vazio. A tessitura poética clariceana, conforme consideram os críticos Abdala Junior e Samira Campedeli, proporcionou um crítico contraste no conjunto das convenções que compunham a rede simbólica que se materializavam em linguagem no sistema cultural estabelecido.

O “desvio criador” enfatizado por Antonio Candido, no ensaio “No raiar de Clarice Lispector”, em *Perto do coração selvagem*, é verificado na medida em que a escritora “estende o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, capaz de fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideais” (CANDIDO: 1970, p.131); por conseguinte, o crítico admira a ousadia da escritora iniciante, que “soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêem mais do que sons e sinais” (CANDIDO: 1970, p.131)

Antonio Candido destaca também, na escrita de Clarice Lispector, o ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em

nossa literatura contemporânea, bem como verifica que, nesta obra, a autora “sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas” (CANDIDO: 1970, p.128).

Na concepção de Benedito Nunes (1989, p.21), a ruptura com o meio doméstico, com sua ambiência cotidiana, deixa Joana desamparada e solitária em face da existência e de Deus. Com isso, a introspecção torna-se o seu fado, um “movimento interior jamais completado” (NUNES: 1989, p.21). A incessante vontade de liberdade e expressão da protagonista resulta da inquietação propiciada pelo obscuro desejo e força instintiva represada, conforme destaca Benedito Nunes. Sob um viés filosófico, existencial, o ensaísta observa que esta inquietação é a *hybris* que domina a personagem, sua vocação para o excesso e a desmesura.

Por um lado, sente capaz “como um bicho solto”, de transgredir todos os limites morais; mas, por outro, seus pendores anárquicos, que jamais se concretizam, refluem para a angústia da liberdade, diante dos possíveis abertos à ação. Impetuosa como um instinto e aliciante como um apelo, tal inquietude, violenta mas impotente, leva Joana a um constante esforço de expressão artística, a um afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário, que mais se frustra a expressão em que a individualidade se realizaria. (NUNES: 1989, p.21)

A violenta, porém impotente inquietude da protagonista de *Perto do coração selvagem*, constitui uma importante marca de modernidade da escrita de Clarice Lispector, no que tange à tradição construída pelos modernistas europeus, sobretudo no que concerne ao constante esforço de expressão artística, assim como o ímpeto de transgredir os limites morais. O afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário da personagem Joana, conforme menciona Benedito Nunes, evidencia essa tarefa conflituosa e angustiante de “tornar novo” presente nas poéticas de escritores modernistas.

Para a ensaísta Odalice de Castro Silva (2012, p. 262), no que concerne ao campo literário e cultural, moldura das ideias renovadoras modernistas, das matrizes da ficção brasileira no século XX, “Clarice Lispector tocou profundamente o poético, elaborando uma linguagem ‘quase pronta’, ‘quase verso’, desarticulou comodismos e expectativas confortáveis”. Para a ensaísta, uma marca de modernidade da escrita de Clarice Lispector, uma “linguagem do quase”, de “difícil estabilidade”, consiste de “uma permanente indagação, uma obstinada inquirição sobre o sentido de viver e de

existir, obrigando a linguagem a tomar outra forma, para manter um precário equilíbrio entre enredo, personagem, espaço e tempo” (SILVA: 2012, p. 262).

Conforme Malcolm Bradbury (1989, p.19), um novo caminho na experiência da modernidade implicava a necessidade de descobrimento e dissidência, a tarefa de “tornar novo”, que compreendera, a partir da concepção do poeta norte-americano Ezra Pound, nos anos de 1930, um dos mais famosos imperativos da literatura moderna aos literatos do seu tempo. Para o crítico, entende-se por modernos os escritores e artistas que produziram entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, período de “transformação radical sofrida pelas formas, pelo espírito e pela natureza das artes” (BRADBURY: 1989, p. 21).

Malcolm Bradbury e James McFarlane (1989, p. 19) enfatizam que o modernismo é a arte da modernização, derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, decorrente do “princípio da incerteza” de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud, Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo, é a arte que responde à trama do nosso caos. Os dois teóricos citados consideram que o modernismo, no qual estão inseridos os escritores modernos, também traz uma reação estética fundada no postulado de que “o registro da consciência ou da experiência moderna não era um problema de representação, mas um profundo dilema cultural e estético – um problema na formação de estruturas, no emprego da linguagem, na unificação da forma, no significado social, enfim, do próprio artista” (BRADBURY; McFARLENE: 1989, p.21)

Na concepção do historiador Jacques Le Goff (1996, p. 169), o par antigo/moderno e o seu jogo dialético, gerado pelo ‘moderno’ e a consciência da modernidade, “nasce do sentido de ruptura com o passado”, portanto o historiador questiona a legitimidade do reconhecimento como moderno o que as pessoas do passado não sentiram como tal. Para Jacques Le Goff (1996, p. 167), o par antigo/moderno é ambíguo e está relacionado à história do Ocidente, embora se verifique a existência de categorias equivalentes em outras civilizações e em outras historiografias. O historiador considera que, durante o período pré-industrial, o referido par dialético:

marcou o ritmo de uma oposição cultural que, no fim da Idade Média e durante as Luzes, irrompeu na ribalta da cena intelectual. Na metade do século XIX transforma-se, com o aparecimento do conceito de 'modernidade', que constitui uma reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial. Na segunda metade do século XX generaliza-se no Ocidente, ao mesmo tempo que é introduzido em outros locais, principalmente no Terceiro Mundo, privilegiando a ideia de 'modernização', nascida do contato com o Ocidente.

Conforme enfatiza Jacques Le Goff (1996, p.179), a revolução industrial mudaria radicalmente os termos da oposição no par antigo/moderno, na segunda metade do século XIX e no século XX. Por conseguinte, na concepção do historiador, surgiram três novos polos de evolução e de conflito: na passagem do século XIX para o XX, movimentos de ordem literária, artística e religiosa reclamam-se ou são rotulados de "modernismo"; o encontro entre países desenvolvidos e países atrasados leva para fora da Europa Ocidental e dos Estados Unidos os problemas da modernização e, no seio da aceleração da história, na área cultural ocidental, apareceria um novo conceito, que impõe no campo da criação estética, da mentalidade e dos costumes: a "modernidade". Para Jacques Le Goff (1996, p. 189), a modernidade "torna-se o atingir dos limites, a aventura da marginalidade, e já não a conformidade à norma, o refúgio na autoridade, ligação ao centro, que o culto do 'antigo' nos sugere".

No ensaio *O pintor da vida moderna* (1863), Charles Baudelaire (1821-1867) inaugura o conceito de "modernidade", ao analisar, a partir da obra do pintor Constantin Guys, a beleza particular, a beleza de circunstância, a pintura de costumes do presente, "não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente" (BAUDELAIRE: 1988, p. 160). Nesse sentido, Baudelaire (1988, p. 174) não restringe a uma análise do tempo presente em oposição ao passado, visto que considera que a modernidade é constituída por uma metade que é o transitório, o efêmero, o contingente, bem como se verifica, na outra metade, o eterno e o imutável. Portanto, na concepção do poeta e ensaísta, houve uma modernidade para cada pintor antigo, haja vista que "para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere" (BAUDELAIRE: 1988, p.175).

A escrita de Clarice Lispector consolida-se como uma referência para o sistema literário brasileiro, no que tange à modernidade, após enfrentar a crítica especializada desde a primeira publicação, tendo em vista os padrões das escolas realista e naturalista de impessoalidade e objetividade, conforme se verifica na leitura do crítico Álvaro Lins (1946, p. 186) acerca de *Perto do coração selvagem*: "o lirismo feminino ficaria

aprisionado e sufocado dentro dos limites da impessoalidade realista ou naturalista”. Em seu artigo “A experiência incompleta: Clarisse Lispector” (sic) (1944), Álvaro Lins enfatiza que Clarice Lispector “escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana”, utilizando os processos técnicos de James Joyce e Virgínia Woolf.

Embora considere *Perto do coração selvagem* a primeira experiência definida que se fazia no Brasil do moderno romance lírico, “original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal”, Álvaro Lins segue intransigente quanto ao caráter feminino da obra: “O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem*, será exatamente, aquela personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana (...). Imagino que a sua concepção do mundo ficaria desfigurada dentro do romance tradicional” (LINS: 1944, p.189).

As severas críticas de Álvaro Lins quanto ao “caráter feminino”, predominante tanto na obra de estreia da escritora, como em *O lustre*, conforme argumenta, e quanto a sua estrutura inacabada, incompleta como obra de ficção, evidenciam, por um lado, a forte influência exercida pela tradição das escolas realista e naturalista, que precedem a consolidação da obra de Clarice Lispector no sistema literário, assim como, por outro lado, podemos perceber um enorme potencial de transgressão de sua escrita, no que diz respeito às estruturas tradicionais do romance brasileiro.

O crítico considera, assim, o monólogo interior como o recurso de maior efeito dos primeiros romances da autora, bem como destaca a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; o poder do pensamento e da inteligência; e, sobretudo, a audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, no jogo de palavras. Não obstante, adverte que “o romance da Sra. Clarisse Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima. Aqui estão pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que a escritora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde” (LINS:1944, p.191).

O universo ficcional clariceano não se reduziria a uma proposta marcada por uma anulação dos espaços sociais, conforme enfatiza o crítico Carlos Mendes de Sousa (2004, p. 141), mas “da magnificação de princípios que são novos no quadro da literatura brasileira: a subordinação da narrativa à personagem que devém escrita, e sobretudo a atenção concedida à narração, mais do que ao narrado, em narrativas de impressões e de digressões, mais do que de acontecimentos”. Assim, para o crítico, situando-se numa zona fronteiriça, é mister a essa tessitura de contestação e de

“desistência” de padrões narrativos tradicionais, a dominância de um pendor digressivo e impressivo, “opondo-se aos acontecimentos localizáveis que estavam implicados nas visões realistas e neo-realistas” (SOUSA: 2004, p. 142). Ao considerar a obra de Clarice Lispector como a mais radical afirmação de um não-lugar na literatura brasileira, Carlos Melo de Sousa enfatiza que:

a literatura de Clarice Lispector implica a exclusão de qualquer tipo de hierarquizações e propõe a instauração de um espaço de errância: não ser de nenhum lugar ou amplamente existir numa gravitação que é de todos os lugares.

O impacto da figura da errância (da não-fixação) faz-se sentir profundamente nos domínios essenciais: da situação que biograficamente marca a vivência da escritora até as mais fundas consequências que se manifestam no plano da escrita. Nasce em trânsito numa terra que encontra na sua voz um nome estranho e mitificado, sem direito a nome no mapa das geografias físicas e políticas. (SOUSA: 2004, p.146)

No que concerne ao espaço de errância que se instaura na tessitura poética de Clarice Lispector, Carlos Melo de Sousa (2004, p.155) destaca que prevalece, sob o efeito do centramento na figura da personagem principal, uma “focagem estilizada”, o que se articula com outro aspecto da narrativa: o fragmentarismo, “onde numa amálgama de planos se cruzam indistintamente as sensações do passado e do presente” (SOUSA: 2004, p.154).

O processo criativo entre linguagem e realidade se estabelece na medida em que consideramos o conceito de realidade como uma categoria linguística, a fim de compreendermos o que Roland Barthes (2004, p.7) entende como uma “Paixão da escritura”, na qual importa conhecer o modo de elaboração, o mecanismo constituinte da realidade textual que problematiza e discute a realidade histórica, que nos permite “fazer sentir que não há Literatura sem uma Moral da linguagem” (BARTHES: 2004, p.7). Para Roland Barthes (2004, p.15), “a escritura é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação”.

Numa perspectiva barthesiana, compreende-se a língua como um corpo de prescrições e de hábitos, um objeto social por definição, comum a escritores de uma época, “é como uma Natureza que passa inteiramente através da palavra do escritor” (BARTHES: 2004, p.9). Nesse sentido, para Barthes, o escritor nada retira da língua: “a língua é antes para ele como uma linha cuja transgressão designará talvez uma sobrenatureza: é a área de uma ação, a definição e a esfera de um possível” (BARTHES:

2004, p.9-10). No que concerne à relação entre língua e Literatura, é possível inferir, a partir da concepção de Roland Barthes sobre escritura, a importância do processo de composição enfrentado pelo escritor na construção de uma “linguagem autárquica”, de uma “mitologia pessoal e secreta”:

A língua está aquém da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. Assim sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência (BARTHES: 2004, p.10).

Nesse trabalho com a linguagem, podemos perceber que há um tom, um etos da escritura clariceana, que a engaja e individualiza como uma significativa voz em nossa Literatura. Conforme considera Roland Barthes (2004, p. 11), o estilo nunca é mais que a “equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor”, uma vez que, por meio dessa dimensão vertical da linguagem, “mergulha na lembrança enclausurada da pessoa”. Nessa perspectiva, há um Valor inerente à forma literária, através da qual “grandes temas verbais da existência” são escritos, sob uma “dimensão vertical e solitária do pensamento”, conforme considera Roland Barthes (2004, p.10-11):

Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão no nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História: ele é a “coisa” do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão. Indiferente e transparente à sociedade, andamento fechado da pessoa, não é de modo algum produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. É a parte privada do ritual, ergue-se a partir das profundezas míticas do escritor, e se expande para fora de sua responsabilidade. É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de surto floral, o estilo não fosse senão o termo de uma metamorfose cega e obstinada, provinda de uma infra-linguagem que se elabora no limite da carne e do mundo. O estilo é propriamente um fenômeno de ordem germinativa, é a transmutação de um Humor.

Na “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, em *A hora da estrela*, a escritora desenvolve uma reflexão acerca desse “fenômeno de ordem germinativa” (BARTHES: 2004, p. 11), dedicando “esta coisa”, como se refere a escritora, a ilustres músicos, como Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Stravinsky, Strauss, Debussy, Marcos Nobre, Prokofiev, Carl Orff, Schönberg, aos dodecafônicos, assim como a

endereça aos gnomos, anões, sílfides, às ninfas que lhe habitam a vida e aos gritos rascantes dos eletrônicos. Em consonância com o que pensa Roland Barthes, a escritora apresenta-nos, numa “espécie de surto floral”, referências que nela “atingiram zonas assustadoramente inesperadas”, e que lhe vaticinaram o ofício de escrever, a ponto de explodir no “eu aortal”, enviesado e múltiplo:

Esse eu é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever (LISPECTOR: 1998h, p. 9-10)

Em *A paixão segundo G.H.*, esse eu enviesado, que resulta dessa “parte privada do ritual da escrita”, pela primeira vez, dirige-se a “possíveis leitores”, em sua produção literária. Com isso, Clarice Lispector enfatiza a “alegria difícil”, a “agônica travessia”, o caráter místico, o essencial, os quais se erguem de suas “profundezas míticas”, “de uma metamorfose cega e obstinada, provinda de uma infralinguagem”, como destacamos a partir de Roland Barthes. Não obstante, como observa o semiólogo, não cabe ao escritor escolher a sua escrita “numa espécie de arsenal e atemporal das formas literárias” (BARTHES: 2004, p.15). As “escritas possíveis” de cada escritor se estabelecem sob a pressão da História e da Tradição.

Nos interstícios da tessitura poética clariceana, podemos verificar as angústias de seu tempo, sob um estilo de escrita inconfundível. Para Maingueneau (2001, p. 157), “sempre tendo como duplo o dizer que o transporta, o que a obra diz não pode fechar-se sobre si. O texto não mostra o mundo à maneira de um vidro transparente cuja existência se poderia esquecer; só faz isso interpondo seu contexto enunciativo, que não é representado”. Dessa forma, o texto aponta, por um lado, para uma experiência que é linguística, bem como, por outro, para as próprias estratégias de articulação que o texto conduz, em cuja enunciação se instaura uma realidade textual nos limites do seu espaço de construção, no qual podemos depreender um vínculo consistente e produtivo entre os espaço poético, que compete à leitura ir traduzindo e o espaço real, o qual confere um segmento da realidade histórica, inerente aos quais encontra-se o “esforço humano” empreendido através da linguagem, conforme enuncia a narradora G.H.:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à 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 do 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 as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR: 1998e, p.176)

Em *A paixão segundo G.H.*, “a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la”, o que possibilita, à tessitura poética, estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis, capaz de fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das idéias, sob o prisma de Antonio Candido (1970, p. 131), conforme destacamos em seu ensaio “No raiar de Clarice Lispector”. O crítico enfatiza que a escritora iniciante “soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêem mais do que sons e sinais”.

No capítulo “O banho”, de *Perto do coração selvagem*, podemos verificar uma problematização e transgressão de valores convencionais da moral burguesa, tanto em âmbito social, através da personagem Joana, após roubar um livro, considerada por sua tia “um pequeno demônio”, “uma víbora”, “um bicho estranho”, consciente de estar infringindo as convenções; quanto em âmbito afetivo, intimista, pois Joana vivencia uma metamorfose interior, a passagem para a puberdade:

A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como o da água. Alisa a cintura, os quadris, a vida (LISPECTOR: 1998a, p. 65).

Essa travessia é representada por uma linguagem paradoxal, sinestésica, sob densa e úmida atmosfera, pontuada por contrastes e analogias, uma vez que Joana “imersa na banheira como no mar” (LISPECTOR: 1998a, p.65). Com efeito, o desejo de ser mulher pulsa, “o corpo se alonga, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula”. Em palavras transbordantes de sentido, a escritora representa o desabrochar de Joana, que emerge da infância, na medida em que ela manifesta sua

paixão pelo apolíneo e casado professor, o qual, “milagrosamente, penetrava no mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente” (LISPECTOR: 1998a, p.52), entrelaçando-se, por conseguinte, o caráter apolíneo e o dionisíaco.

Como destaca Olga de Sá (1979, p.103), “nesse ‘romance de aproximação’, Clarice Lispector cria uma rara tensão psicológica, que se reflete numa espécie de tensão linguística: vocábulos que perdem o sentido comum e ganham uma expressão sutil, de forma que a língua adquire o mesmo caráter dramático do enredo”. Como podemos perceber no fluxo de consciência de Joana, a narrativa segue conflituosa, almejando o silêncio, o seu desvelamento, na medida em que a protagonista se descobre para a sexualidade: “o órgão emudeceu com a mesma subtaneidade com que iniciara, como uma inspiração (...) o corpo vibrando ainda nos últimos sons que restavam no ar num zumbido quente e translúcido” (LISPECTOR: 1998a, p.72). O domínio da palavra se estende, assim, sobre regiões profundas, metaforicamente, atingindo, por conseguinte, uma dimensão conceitual, transformando-se em valores que criam um estilo de escrita:

No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma, que transformo essa impressão em certeza de solidão física. Se eu desse um grito – imagino já sem lucidez – minha voz receberia o eco igual e indiferente das paredes da terra. Sem viver coisas eu não encontrarei a vida, pois? Mas, mesmo assim, na solidude branca e ilimitada onde caio, ainda estou presa entre montanhas fechadas. Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. – Sou pois um brinquedo a quem dão corda e que terminada esta não encontrará vida própria, mais profunda (...) Porém os raros instantes que às vezes consigo de suficiência, de vida cega, de alegria tão intensa e tão serena como o canto de um órgão – esses instantes não provam que sou capaz de satisfazer minha busca e que esta é sede de todo o meu ser e não apenas uma idéia? (...) Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio (LISPECTOR: 1998a, p. 70-71).

Na concepção da ensaísta Odalice de Castro Silva (2012, p. 263), o capítulo “O banho” compreende “uma protonarrativa, o texto-fonte, o que guarda o mistério da criação”. Nesta tessitura poética, as raízes que constituem a verticalidade do estilo clariceano de escrita, no horizonte da língua portuguesa, consolidam-se, pois, como uma natureza, conforme assim o entende Roland Barthes (2004, p.12), “o estilo é uma Necessidade que amarra o humor do escritor à sua linguagem”. No fluxo que brota da

“consciência” da personagem Joana, Odalice de Castro Silva enfatiza que nele se encontra uma concentração da força da escritura clariceana:

Clarice concentrou as forças da escritura no fluxo que brota da “consciência” de Joana, elaborando o quadro da descoberta de vida, o quadro da revelação de Joana, gravando o momento em que a personagem cruza o tempo, o momento em que a infância e a adolescência se encontram e a segunda toma a frente da figura, desfazendo as linhas que até então haviam definido uma meninice marcada por perdas e solidão.

A personagem é feita de brotos, como uma semente que germina. As curvas e as saliências modificam a figura de Joana e modificam as perguntas, as indecisões, os pasmos, as perplexidades, por uma euforia cheia de fúria, serpenteante e luxuosa (SILVA: 2012, p.263).

A densidade afetiva e intelectual, em “O banho”, no quadro da revelação de Joana, engendra-se, assim, a partir da “quebra de quadros da rotina”, da “criação de imagens novas”, como a do “brinquedo a quem dão corda” e a contrastante imagem do “canto de um órgão”, as quais entrelaçam, “gravando o momento em que a personagem cruza o tempo, o momento em que a infância e a adolescência se encontram”, sensações de frustração e êxtase, de fracasso e gozo erótico, de maneira que a linguagem instaura, com plasticidade, uma realidade evanescente, na qual Joana anda “sobre trilhos invisíveis”, uma imersão num âmbito de ideias e sentidos, em permanente busca por estender a palavra a uma dimensão de maior profundidade, instaurando espaços de silêncio em sua tessitura poética, conforme considera Olga de Sá (1979, p.118):

O silêncio que aí se anuncia não é o silêncio amplificado, hiperbólico, da retórica. Também não nos parece um silêncio enfático. O discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto “grau zero” da escritura, porque, teoricamente, ela não acredita no poder da palavra. Aspirando a que a palavra diga o “ser” e concluindo que isso é impossível, Clarice vislumbra o silêncio, como única possibilidade de alcançar o indizível. No nível do discurso, o que para ela mais se aproxima desse silêncio é a repetição, como corrosão do próprio significante. Assim, por uma espécie de paradoxo, o que é normalmente redundante, acaba no contexto de sua obra, por abrir-se em sentido inovador. É um paradoxo desesperar tanto o signo verbal e votar-se a ele de maneira tão obsessiva e reiterante.

Em face da impossibilidade de “dizer o ser”, em *A paixão segundo G.H.*, a “Paixão da escritura” que ocorre concomitante à paixão de G.H. constitui uma travessia paradoxal e questionadora, na qual se inscrevem “vagalhões de mudez”, conforme enfatiza a narradora. Acerca desse inquietante silêncio, cuja repetição proporciona um desgaste do próprio significante, constante na poética clariceana, a personagem Lóri, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, desenvolve uma poética e instigante

reflexão, numa dimensão ampla, conceitual, que faz lembrar as noites de Berna, aproximando o “Silêncio” ao grande mistério da existência, “ao Deus”:

Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se nele para o Inferno? Vai-se com ele, nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna. (...) O coração tem que se apresentar diante do Nada sozinho e sozinho bater em silêncio de uma taquicardia nas trevas. Só se sente nos ouvidos o próprio coração. Quando este se apresenta todo nu, nem é comunicação, é submissão. Pois nós não fomos feitos senão para o pequeno silêncio, não para o silêncio astral.

Se não há coragem, que não se entre. Que se espere o resto da escuridão diante do silêncio, só os pés molhados pela espuma de algo que se espraia de dentro de nós. Que se espere. Um insolúvel pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que não vêm na escuridão. Que se espere. Não o fim do silêncio mas o auxílio bendito de um terceiro elemento: a luz da aurora.

Depois nunca mais se esquece, Ulisses. Inútil até fugir para outra cidade. Pois quando menos se espera pode-se reconhecê-lo – de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra se reconhece o Silêncio. Os ouvidos se assombram, o olhar se esgazeia – ei-lo. E dessa vez ele é fantasma (LISPECTOR: 1998f, p. 38-39).

Os espaços de silêncio, instaurados na tessitura poética clariceana, apresentam sentido inovador, por se encontrarem, paradoxalmente, “no próprio coração da palavra”. Almeja-se, com isso, por meio do silêncio, alcançar o “indizível”, através do “fracasso da linguagem”, quando “falha a construção”, conforme destacamos a partir da narradora G.H, na medida em que considera “a linguagem como esforço humano” (LISPECTOR: 1998e, p.176). Imanente à escrita de Clarice Lispector, é possível inferir também um instigante desafio à própria condição humana, pelo desvelamento do ser, “diante do Nada”, em silêncio, em face “de uma taquicardia nas trevas”.

Na poética clariceana, como observa Benedito Nunes (1989, p.148), “como a verdadeira vida (que nos escapa quando a buscamos e que podemos encontrar sem que a busquemos), escrever é uma incumbência”, de quem tem a palavra como isca, que almeja a não-palavra, a entrelinha, mesmo correndo o risco de “naufragar na introspecção”. Assim, aceitar o desafio de buscar o sentido originário da palavra, de atravessar o oposto, gradual e penosamente, ou mesmo o convite da narradora-personagem de *Água Viva*, e imergir na oblíqua tessitura clariceana, constitui também um desafio, ainda que trágico, de uma busca de libertar-se das convenções, assim como se verifica uma inquietante busca de desvelar os segredos da condição humana, os quais “se evolvam sutis do entre das frases”, nas quais a vida pulsa com intensidade:

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com as palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entre das frases. Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia, com alívio, jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. (LISPECTOR: 1980, p.21)

Considerando-se a reflexão metalinguística presente na narrativa de *Água Viva*, em consonância com o conceito barthesiano de escritura, enquanto uma “realidade ambígua”, observa-se que a narradora-personagem, ao considerar, em seu processo de composição “a palavra pescando o que não é palavra”, compreende que as “fontes instrumentais de sua criação” (BARTHES: 2004, p. 15) e o confronto do escritor com o seu tempo e com a sociedade são indissociáveis, na medida em que vivencia uma caminhada longa e sofrida, de cujo processo resulta a construção do próprio estilo. Roland Barthes (2004, p. 10) considera que o estilo está “quase além da língua”, portanto compreende uma Necessidade e faz parte da própria vida do escritor: “imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte”.

Nessa perspectiva, Roland Barthes (2004, p. 15) enfatiza que não é dado ao escritor escolher a sua escrita numa espécie de “arsenal atemporal das formas literárias”, uma vez que a escrita é precisamente o compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, por meio do qual se verifica um Valor inerente à forma literária, âmbito da “mitologia pessoal e secreta” do escritor (BARTHES: 2004, p. 15). Com efeito, a pesca da entrelinha destacada na narrativa evidencia o modo de quem, sob uma máscara ficcional, tem “a palavra como isca”, para uma escolha geral de um tom, de um etos, por meio do qual a escritura se particulariza.

Sob a perspectiva de Paul Ricoeur (2012a, p.93), em *Tempo e narrativa*, podemos observar que, na tessitura poética de Clarice Lispector, há uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, que não é puramente acidental, mas uma forma de necessidade transcultural. Com mestria, a escritora desenvolve uma linguagem consciente do procedimento de construção, do qual “o esforço humano” não pode estar isento; de maneira que ao pescar, por meio da palavra, a entrelinha, o eu-lírico se encontra envolvido neste processo: “encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das frases”. Conforme considera Ricoeur (2012a, p. 100), na medida em que está articulada à História, “se a

ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediada”.

O jogo metalinguístico constantemente presente nas narrativas clariceanas aponta para o processo de construção do texto metafórico, no qual se verificam “as características sociais ou míticas da linguagem” (BARTHES: 2004, p.67), o que permite pensarmos também aspectos alegóricos na esfera ficcional clariceana, visto que pensamos a problemática humana inserida na História. Com efeito, para Roland Barthes (2004, p.67), “se a linguagem, em lugar de ser um ato embaraçoso e inominável, chegar ao estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a Literatura está vencida, a problemática humana está descoberta e entregue sem cor”.

Na escritura autodilacerada e conflitiva de *Água viva*, a narradora não hesita em enfrentar o ato embaraçoso e inominável da linguagem. Conforme enfatiza Benedito Nunes (1989, p. 159), verifica-se que nessa tessitura poética “a impossibilidade é de narrar-se – sem que, à luz baça de seu realismo ontológico, não se exponha ela mesma, antes de mais nada, ao risco e à aventura de ser, como o a priori da narrativa ficcional, como o limiar de toda e qualquer história possível”. Nesse desafio de narrar-se, o texto compreende um limite entre literatura e experiência vivida, cujas escolhas de estilo que constroem a escritura acompanham o processo de entrecruzamento entre história e ficção.

Da sobreposição recíproca entre ficção e história, resulta a troca de lugares onde se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas pela ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo. Sob o conceito ricoeuriano de representância, o qual “exprime a opaca mistura entre a lembrança e a ficção na reconstrução do passado” (RICOEUR: 2012, p. 336), mister se faz, pois, conforme considera Paul Ricoeur (2010c, p. 311), uma teoria ampliada da recepção, em que o ato da leitura é o momento fenomenológico, por meio do qual se verifica a inversão, da divergência para a convergência, entre a narrativa histórica para a ficção. Neste âmbito hermenêutico, compreende-se o risco e a aventura de ser a que está exposta a escritora Clarice Lispector, haja vista que enfrenta o “momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história” (RICOEUR: 2010c, p.328). Este entrecruzamento pode ser verificado em seu processo de composição, diante de uma língua ainda borbulhante, por meio da qual Clarice Lispector se inscreve ao construir a própria escritura poética.

1.3. FUNDAMENTOS DA VIDA HUMANA PÓS-AUSCHWITZ

O CONTEXTO VIDA-OBRA

Ao estabelecer-se na Europa, Clarice Lispector intensifica a produção de correspondências para amigos do Brasil. Com eles compartilha, desde detalhes do cotidiano, experiências de sua vida sociocultural, bem como, concomitantemente, desenvolve reflexão, mesmo em cartas bastante pessoais para as irmãs, sobre a nebulosa atmosfera da Europa sob os efeitos das Grandes Guerras, como demonstra ao escrever para a irmã Tânia Kauffman, quando esteve em Berna, na Suíça:

O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei com revolta. Mas ao mesmo tempo sinto que não tenho meios. Você diria que eu tenho, através do meu trabalho. Eu tenho pensado muito nisso e não vejo caminho, quer dizer, um caminho verdadeiro. (LISPECTOR, apud MONTERO: 2007, p.12).

As inquietações da escritora perante esta realidade repercutem na forma com que a representa em seus romances, na medida em que as problemáticas de seu tempo estão inseridas no conjunto de sua obra. O mundo em guerra compreende muitos domínios da enunciação literária de Clarice Lispector, visto que a elaboração de sua poética foi realizada sob esta sombria atmosfera.

Clarice Lispector nasceu em 1920, numa pequena cidade da Ucrânia, Tchechelnik, quando a família estava em viagem. A terra natal, a Rússia, estava sob os impactos da Primeira Guerra Mundial e sob grandes transformações, por consequência da revolução Russa de 1917. Ainda recém-nascida, um sofrido itinerário foi percorrido pelos membros da família Lispector que embarcaram num porto da Alemanha, Hamburgo, em direção à América, quando a terra natal estava sob os impactos da Primeira Guerra Mundial.

Em *No exílio* (1948), a narrativa autobiográfica de Elisa Lispector recorda o êxodo de que participou junto com a família, “numa interminável noite de espectros e de terror”. Nesta narrativa, a personagem Lizza, ao fechar os olhos e recostar a cabeça no espaldar da poltrona do trem, vê ressurgir na memória episódios “espantosamente vívidos: fugas, desditas, perseguições” (LISPECTOR: 2005, p. 8). A narrativa se inicia com a expectativa frustrada em relação ao problema da Palestina, à condição do judeu. Voltavam-lhe, também, à tona da memória os dias fatídicos da “revolução vermelha”:

1917. Fadiga. Exaustão. Campos abandonados. Estradas obstruídas. Quebranto de forças e esperanças sumidas. E por toda parte uma dolorosa fome de pão e de sossego – pão, para saciar as ânsias do corpo, sossego e esquecimento para apagar as amarguras da alma.

A guerra, no entanto, continuar a devorar homens. Essa guerra, que os arrancava brutalmente dos campos e lares, já se estava tornando assaz cruenta, demasiado voraz. Os homens iam para a morte sem uma razão. Todos os dias os caçavam nas lavouras e nas isbás, armavam-nos e os tangiam ara a frente, arremessando-os contra inimigos que desconheciam e não tinham motivos para hostilizar. E os que iam não voltavam. Então, nos corações dos que ficavam aguardando a vez, gerou-se revolta brutal para responder ao brutal morticínio. É que essa mesma guerra que os dizimava, agitara-lhes as almas estagnadas em servidão penosa e longa. E a tempestade que há muito se vinha avolumando, escurecendo os céus, bruscamente rebentou em vendaval (LISPECTOR: 2005, p.33).

Nesse contexto, persistia o embate entre bolcheviques e mencheviques; estes pretendiam sufocar a revolução e promoviam perseguições aos judeus, com saques, assassinatos, estupros, à medida que iam ocupando os territórios, como foi o caso da Ucrânia, que estava subjugada à Alemanha, devido às alianças políticas estabelecidas durante a Primeira Guerra Mundial. Além disso, por volta de 1919, surgem os movimentos em torno do fascismo, na Itália, liderados por Benito Mussolini, cuja propaganda e estetização são provenientes do Manifesto Futurista, de Marinetti⁷; e, na Alemanha, surge o nazismo, cuja principal liderança foi Adolf Hitler, um dos fundadores do Partido Nacional Socialista dos Operários Alemães.

Em *No exílio*, a narradora questiona, com indignação, as injustiças sofridas pelo povo judeu, “um ódio velho e arraigado, transmitido de geração em geração, como um

⁷ Cf. BENJAMIN (1994, p.195). Conforme Marinetti, “há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos:... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras... Poetas e artistas do futurismo...lembrai-vos desses princípios de uma estética de guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura!”

legado macabro, adicionado à voluptuosa sede de sangue”: “Por que, em meio às já tantas desordens e crueldades, maior o massacre de judeus? Por que, sempre e sempre, vem à baila a palavra judeu?” (LISPECTOR: 2005, p. 31). Nas narrativas de Elisa Lispector, verifica-se a marca de dolorosas experiências enfrentadas pela família Lispector, como a dos pogroms, observado também em *Retratos antigos* (2012), centrados na história da família e da tradição da cultura judaica:

– Como se iniciava um pogrom?, já me perguntaram por mais de uma vez, e eu não soube responder. Talvez porque eles mesmos, os que faziam os pogroms, não pudessem dizer. – Amargas realidades para as quais não havia justificativa, mas que prevaleciam, como, nas cidades grandes, a *protséntnaia norma*, ou seja: a porcentagem de judeus que podiam cursar escolas e universidades, ou este outro mandato que tinha a iníqua designação de *pravojtélstva*, o direito de viver (!), que se referia ao direito dos judeus morarem nas cidades, quando é certo que até nos pequenos vilarejos, nos casebres de madeira, nas ruas tortuosas de caminhos de lama, os judeus viviam segregados e com medo. O repicar de um sino era uma advertência, a aproximação de um soldado, uma ameaça. A pobreza, uma constante, mesmo para os da chamada elite – os homens do Livro – e sobretudo para estes (LISPECTOR: 2012, p. 90).

No que concerne ao acesso dos judeus à universidade, a personagem Lizza menciona a experiência de injúria sofrida pelo pai, com o consequente direito de estudar negado: “‘Judeu’ foi a injúria que lançaram à face de meu pai, quando quis dedicar-se ao amanhã da terra; ‘judeu’ foi o insulto com que lhe embargaram os passos, quando tentou ingressar na universidade” (LISPECTOR: 2005, p. 31). Ao longo da narrativa, a condição do judeu é enfaticamente denunciada como injuriosa: Judeu “é a palavra de incitamento, a tocha que ilumina e guia, em todo o mundo, os pogroms sangrentos e sádicos” (LISPECTOR: 2005, p. 31).

Em *Origens do Totalitarismo*, a pensadora Hannah Arendt (1989, p. 34) enfatiza que a posição dos judeus era determinada e definida por um sistema político de desigualdades. No entanto, a pensadora enfatiza que, como o sistema político carecia de base assentada em realidade social, “eles se situavam, socialmente falando, no vácuo”. No ensaio *Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder*, o crítico Celso Lafer (2003, p. 38) enfatiza que a tese de Hannah Arendt acerca do tema do antissemitismo para a compreensão do mundo moderno e da gênese e do funcionamento do totalitarismo comporta diversas linhas de investigação e raciocínio, uma vez que o antissemitismo moderno resulta das transformações ocorridas na Europa a partir do fim do século XVIII, o que se convencionou chamar de modernização:

Entre os importantes fatores deste processo de transformação, cabe mencionar a extensão da cidadania a novos grupos – entre eles os judeus – que antes não participavam como sujeitos da vida política e social mais ampla. Este processo de inclusão e assimilação dos judeus e dos outros grupos à civitas – a lógica, por assim dizer, da liberação, trazida pela Ilustração e pela Revolução Francesa – gerou, em relação aos judeus, manifestações de intolerância que fizeram do anti-semitismo um instrumento de poder que o prefigura, nas suas características, como uma pré-história do totalitarismo. Neste sentido, o anti-semitismo moderno constitui uma ruptura com a tradição ocidental do mesmo tipo que outras tantas rupturas, que no seu conjunto assinalam as tendências históricas do mundo contemporâneo. (LAFER: 2003, p. 38)

Hannah Arendt destaca que a desigualdade social sofrida pelos judeus era bem diferente da decorrente do sistema de classes, visto que resultava da relação com o Estado. Como observa a pensadora, enquanto grupo, o povo judeu do Ocidente europeu desintegrou-se juntamente com o Estado-nação nas décadas que precederam a deflagração da Primeira Guerra Mundial, sobretudo quando as guerras tornaram-se ideológicas, visando a completa aniquilação do inimigo, haja vista que, conforme Hannah Arendt (1989, p. 41), os judeus deixaram de ser úteis no cenário internacional na medida em que eram usados como elementos não-nacionais quando eram valiosos na guerra para assegurarem as possibilidades de paz.

Esse contexto conturbado marca profundamente a história de vida da família Lispector, refugiada da Europa nesse período. As décadas que compreendem da eclosão da Primeira Guerra aos resultados da Segunda, período significativo na formação intelectual da escritora Clarice Lispector, assinalam nitidamente uma contundente crise da civilização Ocidental. Assim, como afirma o historiador Eric Hobsbawn (1995, p.21), a crise resultante do “Breve Século XX” não era a crise de uma forma de organizar sociedades, mas de todas as formas; constituiu-se, pois, como “a crise dos fundamentos da vida humana”.

Eric Hobsbawn (1995, p. 15) considera que, a uma Era de Catástrofes, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 a trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social que mudaram de forma profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável, portanto o “Breve século XX” passou por uma curta “Era de Ouro”, entre uma crise e outra, e entrou num futuro desconhecido e problemático. Além das incertezas da economia e da política mundiais, a crise social e moral também encontraram expressão generalizada, houve uma “crise das crenças” sobre as quais se apoiava a sociedade moderna: “uma crise das teorias racionalistas e humanistas

abraçadas tanto pelo capitalismo liberal como pelo comunismo e que tornaram possível a breve mas decisiva aliança dos dois contra o fascismo, que as rejeitava” (HOBSBAWN: 1995, p. 20).

Conforme destaca Gilberto de Melo Kujawski (1991), a crise do século XX é coextensiva à vida do homem em todo o planeta, uma vez que a afeta medularmente e em todos os setores. Para Kujawski (1991), a origem dessa crise, a maior ocorrida desde o Renascimento, deve ser investigada a partir da quebra dos padrões de vida cotidiana durante o século XX, principalmente em sua segunda metade. Segundo este pensador, a crise do cotidiano, em seu conjunto, desdobra-se em três: crise de identidade do homem contemporâneo, crise de familiaridade com o mundo e crise de segurança. Por conseguinte, com a instabilidade da vida cotidiana, experimentamos a crise de forma primária e imediata, uma vez que

Todas as categorias típicas e tópicas do cotidiano – habitar, trabalhar, conversar, passear, comer – estão hoje comprometidas pela raiz, em franco processo de deterioração, falhando como base de apoio para a instabilidade da vida humana no mundo. Aquele cotidiano sedimentado como âmbito seguro, estável, fechado, alvéolo dentro do qual poderíamos ter compensada a intrínseca insegurança de nossa vida, esse cotidiano se esborrou. (KUJAWSKI: 1991, p.53).

Dessa forma, a deterioração do cotidiano, proveniente da “crise do século XX”, compromete a construção individual e coletiva do futuro, visto que, sem a integridade do cotidiano, deparamos com a absoluta insegurança vital, sob o fado do mal-estar existencial. Para Kujawski (1991, p. 35-36), “a quebra do cotidiano significa nossa ruptura com o contorno, (...) envolve, portanto, nossa radical discrepância com o mundo, nosso estranhamento das coisas, acompanhado da sensação de estarmos perdidos entre elas, desamparados e ao relento”.

Com efeito, na medida em que se fragmenta o cotidiano e nele os indivíduos não mais se integram de forma consistente, a familiaridade com o mundo e as referências por eles construídas, ao longo da história, passam a ser assaz questionadas. Juntar os fragmentos dessa cadeia de acontecimentos é, pois, uma condição angustiante, a qual Benjamin (1994, p. 226) busca representar através do *Angelus Novus*, de Paul Klee. Ao olhar para trás, o “anjo da história”, conforme observa o pensador, vê o encadeamento dos acontecimentos como uma catástrofe única, porém encontra-se inerte entre as ruínas do passado e o inseguro e imprevisível futuro, o que o condiciona a um estado de imobilidade:

Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN: 1994, p.226).

Assim, ao estabelecer analogia entre a violenta tempestade e o não menos agressivo ideal historicista de progresso, por corolário, o pensador desenvolve crítica reflexão acerca dos bens da cultura, ruínas que se amontoam indefinidamente, ao serem retiradas do *continuum*: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão de cultura” (BENJAMIN: 1994, p.225). Não seria, pois, semelhante a condição do “anjo da história”, desprovido de auréola e com as asas imóveis, à dos pensadores, escritores e artistas que desenvolveram suas respectivas obras culturais no cataclísmico século XX?

No conto “Onde estiveste de noite?”, sob uma atmosfera sombria e escatológica, de terror e silêncio, as sensações de angústia e medo podem ser verificadas na medida em que o narrador questiona o que acontecia a quem não atendia o chamado de uma obscura noite: “acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o horror de se estar vivo. Não há nada a temer, quando não se tem medo. Era a véspera do apocalipse” (LISPECTOR: 1999, p.48). A narrativa é desenvolvida sob uma latência ininterrupta, “todos eram tudo em latência” (LISPECTOR: 1999, p. 45), na qual se verifica um tempo indireto, inalcançável, conforme a sua própria natureza. A imagem difusa e contrastante do início da narrativa apresenta um ser andrógino no ápice de uma montanha, cuja subida fora despertada por um grito fora de hora soltado por um galo. Num plano inferior, verifica-se a imagem desesperadora da multidão aguardando em silêncio:

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando. Aos poucos enxergavam o Ela-ele e quando o Ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: “Ah, Ah”. Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo.

Os pântanos se exalavam. Uma estrela de enorme densidade guiava-os. Eles eram o avesso do Bem. Subiam a montanha misturando homens, mulheres,

gnomos e anões - como deuses extintos. O sino de ouro dobrava pelos suicidas. Fora da estrela graúda, nenhuma estrela. E não havia mar. O que havia no alto da montanha era escuridão. Soprava um vento noroeste. Ele-ela era um farol? A adoração dos malditos ia se processar.

Os homens coleavam no chão como grossos e moles vermes: subiam. Arriscavam tudo, já que fatalmente um dia iam morrer, talvez dentro de dois meses, talvez sete anos - fora isto que Ele-ela pensava dentro deles (LISPECTOR: 1999, p. 43-44).

Na imagem onírica que inicia o conto, a qual problematiza a própria condição humana ao recorrer ao caráter mítico do andrógino, a realidade é estranhada, bem como as convenções de beleza e sacralidade são desestabilizados, à proporção que Ele-ela “criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando” (LISPECTOR: 1999, p. 43). Na referida imagem surreal que inicia o conto clariceano, o aspecto enigmático da narrativa encontra sua “iluminação profana”, conforme o entende Walter Benjamin (1994, p. 33), no pressuposto dialético encontrado no cotidiano, uma vez que se entrecruzam ficção e realidade, “graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”.

Em “Onde estiveste de noite?”, é possível observar uma reflexão acerca da sofrível condição dos judeus em face de um contexto de terror e medo, tanto no “grito silencioso” da personagem: “Sou Jesus! Sou judeu” (LISPECTOR: 1999, p. 45), no seu clamor desesperado: “livrai-me do orgulho de ser judeu” (LISPECTOR: 1999, p. 53), assim como se infere sua condição desolada dentro desse contexto aterrorizante: “O judeu pobre gritava mudo e ninguém ouvia, o mundo inteiro não o ouvia. Ele disse assim: tenho sede, suor e lágrimas! E para saciar a minha sede bebo meu suor e minhas próprias lágrimas salgadas” (LISPECTOR: 1999, p. 51).

Na narrativa, é possível inferir que a criatura andrógina, avesso do Bem, para quem “o ódio era um vômito que os livrava do vômito maior, o vômito da alma” (LISPECTOR: 1999, p. 47), representa uma figura alegórica do Mal, independente e soberano, “rugindo a morte nos porões escuros. Fogo, grito, cor, vício, cruz” (LISPECTOR: 1999, p. 47), responsável por criar o universo de hostilidade e perigo tanto para o judeu quanto para toda a humanidade, como se verifica na lúcida reflexão de um personagem observador que compõe a intriga:

O progresso e todos os fenômenos que o cercam parece participar intimamente dessa lei de aceleração geral, cósmica e centrífuga que arrasta a civilização ao ‘progresso máximo’, a fim de que em seguida venha a queda.

Uma queda ininterrupta ou uma queda rapidamente contida? Aí está o problema: não podemos saber se esta sociedade se destruirá completamente ou se conhecerá apenas uma ininterrupção brusca e depois a retomada de sua marcha (LISPECTOR: 1999, p. 54).

No epílogo do conto, o narrador afirma que tudo que escrevera existe e que é verdade: “Existe uma mente universal que me guiou” (LISPECTOR: 1999, p. 56). Não obstante, implora a Deus para que não se tente responder “Onde estiveste de noite?” A indefinição da queda após a travessia de uma noturna e sombria experiência-limite esgota-lhe ao ponto de levar a linguagem ao limite. O ato de silenciar revela-se, pois, como uma condição necessária para o preenchimento dos espaços da narrativa, deixados pela intensa experiência de terror e medo que culminaria numa impactante queda. Nesse sentido, no conto “Silêncio”, o vasto silêncio despovoado da noite na montanha compõe o sombrio ambiente da narrativa, de forma contundente, sem lembrança de palavras:

É um silêncio que não dorme: é insone: imóvel mas insone; e sem fantasmas. É terrível - sem nenhum fantasma. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e diga alguma coisa. Ele é vazio e sem promessa. Se ao menos houvesse o vento. Vento é ira, ira é a vida. Ou neve. Que é muda, mas deixa rastro – tudo embranquece, as crianças riem, os passos rangem e marcam. Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. Não se pode dizer a ninguém como se diria da neve: sentiu o silêncio desta noite? Quem ouviu não diz.

A noite desce com suas pequenas alegrias de quem acende lâmpadas com o cansaço que tanto justifica o dia. As crianças de Berna adormecem, fecham-se as últimas portas. As ruas brilham nas pedras do chão e brilham já vazias. E afinal apagam-se as luzes as mais distantes. Mas este primeiro silêncio ainda não é o silêncio. Que se espere, pois as folhas das árvores ainda se ajeitarão melhor, algum passo tardio talvez se ouça com esperança pelas escadas.

Mas há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da terra a lua alta. Então ele, o silêncio, aparece.

O coração bate ao reconhecê-lo (LISPECTOR: 1999, p. 74).

Na concepção de Benedito Nunes (1989, p 148), a escritura conflitiva e autodilacerada de Clarice Lispector, sob o foco da intenção dúbia e perplexa da consciência da escritora, exprime “a contingência mesma da escritura autodilacerada, em conflito com a realidade que se esvazia dentro dela, e cujo êxito, paradoxal, é ao mesmo tempo um fracasso da linguagem, articulando o indizível e à beira da mudez”. No movimento da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra, o crítico considera que o silêncio instaurado na narrativa problematiza as relações entre linguagem e realidade. No conto “Silêncio”, o entrecruzamento entre ficção e realidade se verifica na referência que nos faz lembrar a experiência da escritora em Berna, “um silêncio que não dorme”.

Conforme destacamos, a partir da narrativa de *Perto do coração selvagem*, os espaços de silêncio, instaurados na tessitura poética clariceana, apresentam sentido inovador, visto que almejam alcançar o “indizível”, através do “fracasso da linguagem”, quando “falha a construção”. Imanente à escrita de Clarice Lispector, o silêncio é aterrador, vazio e sem promessa, é destituído do vento ou da neve, da ira ou de rastros, o que se assemelha à imagem do “Cemitério de sensações” a se refere à escritora como uma forma de expressar o ambiente sombrio de Berna após as grandes guerras.

A atuação das vanguardas europeias, do dadaísmo, do expressionismo, do futurismo, do cubismo, como também do surrealismo, foi imprescindível para a representação do desespero e da angústia do homem diante da instabilidade dessa vida fragmentária, sob o mal estar propiciado pelas ruínas provenientes das grandes guerras, assim como possibilitou a inovação artística, com a dessacralização da obra de arte e, por consequência, principalmente com o dadaísmo, o escândalo no comportamento social: “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador” (BENJAMIN: 1994, p. 191).

No ensaio *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger questiona a intenção vanguardista quanto a relação entre arte e práxis social, na medida em que verifica uma distinção entre a obra de arte orgânica e a inorgânica, a fim de elucidar as peculiaridades existentes entre as vanguardas históricas e a fase pós-vanguardistas. Dessa forma, o teórico considera que a obra de arte orgânica “procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato” (BÜRGER: 2002, p.132). Peter Bürger observa que, numa fase pós-vanguardista, as “vanguardas históricas” não conseguem mais atingir o valor de protesto das manifestações dadaístas, restaurando-se, com isso, a categoria de obra orgânica, pois também são utilizados, para fins artísticos, procedimentos inventados pelas vanguardas.

Na concepção de Ortega y Gasset (1883-1955), houve, com as “vanguardas históricas”, uma “desumanização da arte”, no sentido de que a humanidade perde espaço em proveito de uma discussão formal; a forma, portanto, passaria não mais a se restringir a um meio de manipular o conteúdo: “Do pintar as coisas, passou-se a pintar as idéias: o artista ficou cego para o mundo exterior e voltou a pupila para as paisagens interiores e subjetivas” (ORTEGA y GASSET: 2005, p.65). Questionava-se, com isso, a verossimilhança aristotélica, verificar-se-ia a arte enquanto reflexão crítica da forma e da própria realidade.

No que concerne à verossimilhança, enquanto as narrativas clariceanas permitem-nos inferir o contexto de ruínas provenientes do mundo em guerra, sobretudo no âmbito da introspecção, no silêncio insone, vazio e sem promessa, como uma forma de ambientação do romance ou sob uma perspectiva alegórica, Elisa Lispector, em *No exílio*, ajuda-nos a compreender a trajetória da família Lispector, bem como acerca dos tempos sombrios enfrentados pelos judeus. A narrativa denuncia “o resquício de ódio e violência que ficou germinando no seio do povo alemão”, assim como se desenvolve uma crítica contundente sobre as lideranças totalitárias e ao contexto em que se reforçava o antissemitismo:

– “O povo ao chauvinismo, hoje freqüente, é uma demonstração de incapacidade!” – leu. – E ninguém atenta para o significado terrível destas palavras. Ninguém. Como antes sorriam, ouvindo as arengas de Hitler nas praças e cervejarias de Munique, agora sorriem diante disto: “terras novas”, “sangue novo”, “sangue ariano”. O mundo não desperta, não se adverte do perigo. Todos os povos se deixam enganar com as promessas de paz, e o próprio povo alemão não percebe o que está implícito na judeufobia que transborda do *Mein Kampf*. Não vê que é coisa para servir de pasto à população e assim desviar-lhe a atenção dos problemas decorrentes da penúria econômica, conseqüência do seu fracasso de nação derrotada. Lizza, ontem falei com um alemão. Disse que as fábricas de munições estão trabalhando 24 horas por dia, e que a juventude alemã está sendo treinada na arrogância e no emprego da força bruta. E a onda de vandalismo não se limita apenas à Alemanha. (...) Em pouco evidenciou-se que, efetivamente, palavras e tratados nada valiam.

A Alemanha começou a rearmar-se, violando, assim, o Tratado de Versalhes, e as tropas de assalto de Hitler ocuparam a Renânia, estabelecendo bases militares (LISPECTOR: 2005, p. 151).

Nesse contexto, Hannah Arendt (1989, p. 488-489), em *As origens do totalitarismo*, enfatiza que “os campos de concentração e de extermínio dos regimes totalitários serviram como laboratórios onde se demonstra a crença fundamental do totalitarismo de que tudo é possível”. O pretense domínio total, por meio de uma ideologia que degrada a condição humana, procurou “sistematizar a infinita pluralidade e diferenciação dos seres humanos”, como fica evidente em suas considerações:

Os campos de concentração destinam-se não apenas a exterminar pessoas e degradar seres humanos, mas também servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana, e da transformação da personalidade humana numa simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são; pois o cão de Pavlov que, como sabemos, era treinado para comer quando tocava o sino, mesmo que não tivesse fome, era um animal degenerado (ARENDR: 1989, p. 488-489).

Subjacente à prática de degradação e extermínio do humano, nos países totalitários, conforme ocorreu em Auschwitz, observa Hannah Arendt (1989, p. 390) que “a propaganda e o terror parecem duas faces da mesma moeda”. Nesse sentido, com o controle absoluto, o totalitarismo “substitui a propaganda pela doutrinação e emprega a violência não mais para assustar o povo (o que só é feito nos estágios iniciais, quando ainda existe a oposição política), mas para dar realidade às suas doutrinas ideológicas e às suas mentiras utilitárias”. Por meio da propaganda e da monopolização da expressão da verdade, o totalitarismo procurou assegurar uma versão oficial dos fatos, desfigurando-o para adequá-lo à sua ideologia.

No polêmico ensaio *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (1964), Hannah Arendt analisa as consequências do referido controle absoluto pretendido pelo regime totalitário, ao desenvolver reflexão acerca da incapacidade do burocrata oficial nazista de avaliar as implicações devastadoras dos seus atos, com o suposto planejamento e operacionalização da chamada “Solução Final”, ao conduzir os judeus para os campos de concentração, ainda que consideradas como forma de autopromoção. Conforme enfatiza o crítico Adriano Correia (2013, p.75), a incapacidade do oficial Adolf Eichmann consistia “em não perceber que seus atos, ainda que compatíveis com a ordem moral, jurídica e social instaurada pelo nazismo, não seriam coadunáveis com qualquer contexto moral, jurídico ou social até então existente ou imaginário”. Adolf Eichmann não aparentava ter os motivos torpes que o levaram ao julgamento, assim como revelava capacidade intelectual modesta, destacando-se pela eficiência burocrática e fidelidade ao regime nazista, conforme descreve a pensadora:

Segundo suas crenças religiosas, que não haviam mudado desde o período nazista (em Jerusalém, Eichmann declarou-se um *Gottgläubiger*, termo nazista usado para aqueles que haviam rompido com o cristianismo, e recusou-se a jurar sobre a Bíblia), esse acontecimento devia ser atribuído a um “Portador de Sentido superior”, uma entidade de certa forma identificada com o “movimento do universo”, à qual a vida humana, em si isenta de “sentido superior”, deveria ser sujeita. (A terminologia é bastante sugestiva. Chamar Deus de *Höher Sinesträger* significa, linguisticamente, dar a ele um posto na hierarquia militar, uma vez que os nazistas haviam transformado o “recebedor de ordens”, o *Befehlsträger*, num “portador de ordens”, um *Befelsträger*, indicando assim, como no antigo termo “portador de más notícias”, a carga de responsabilidade e de importância que devia pesar sobre aqueles que executavam ordens. Além disso, Eichmann, como todo mundo ligado à Solução Final, também era oficialmente um “portador de segredos”, um *Geheimnisträger*, coisa que em termos de vaidade não era de se desprezar). (ARENDR:1999, p.38-39)

Marcado pela ubiquidade do arbítrio e pelo alcance ilimitado da violência, os regimes totalitários eram, essencialmente, antiliberais, autoritários, hostis à herança do Iluminismo e da Revolução Francesa do século XVIII, tendiam a ser ultra-nacionalistas, contrários à revolução social, porém mobilizadores de grandes massas. Para o crítico Celso Lafer (2003, p. 43), o anti-semitismo “representa, de acordo com Hannah Arendt, uma das antecipações paradigmáticas do totalitarismo na medida em que, enquanto movimento, se apoiou em dois instrumentos de poder: o uso da “mentira” e o conceito de “inimigo objetivo”.

Para Benjamin, “a guerra imperialista é co-determinada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro” (BENJAMIN: 1994, p. 61). Conforme Hannah Arendt (1999, p. 254), ainda que a dominação totalitária tentasse estabelecer “buracos de esquecimento” como forma de esclarecer questões morais ou mesmo eliminar os vestígios do massacre, por meio da cremação, da queima em poços abertos, do uso de explosivos e lança-chamas e máquinas trituradoras de ossos, as tentativas nazistas, feitas de julho de 1942 em diante foram fadadas ao fracasso, haja vista que, segundo a pensadora, os esforços de fazer seus oponentes “desaparecerem em silencioso anonimato” foram em vão:

Os buracos de esquecimento não existem. Nada humano é tão perfeito, e simplesmente existem no mundo pessoas demais para que seja possível o esquecimento. Sempre sobra um homem para contar a história. Portanto nada pode ser “praticamente inútil”, pelo menos a longo prazo. Seria de grande utilidade prática para a Alemanha de hoje, não meramente para o seu prestígio no estrangeiro, mas para a sua condição interna tristemente confusa, se houvesse mais dessas histórias para contar. Pois a lição dessas histórias é simples e está ao alcance de todo mundo. Politicamente falando, a lição é que em condições de terror, a maioria das pessoas se conformará, mas algumas pessoas não, da mesma forma que a lição dos países aos quais a Solução Final foi proposta é que ela ‘poderia acontecer’ na maioria dos lugares, mas não aconteceu em todos os lugares. Humanamente falando, não é preciso nada mais, e nada mais pode ser pedido dentro dos limites do razoável, para que este planeta continue sendo próprio para a vida humana. (ARENDR:1999, p.254)

No que se refere aos “buracos de esquecimento” relativos à transmissão das experiências, verificadas pela pensadora Hannah Arendt no julgamento do ex-oficial nazista Adolf Eichmann, o crítico Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 51) considera que “Auschwitz pode ser compreendido como uma das maiores tentativas de “memoricídio” da história”. Ao desenvolver concepção acerca da “literatura de testemunho”, ainda que a condição humana, nas referidas condições de terror, tenha se deparado com os

inenarráveis massacres de Auschwitz, o teórico propõe repensar a nossa visão de História – do fato histórico, na esteira do pensamento de Walter Benjamin, assim como considera ser necessário manter um conceito aberto de testemunha, que desfaça os lacres da linguagem como uma forma de inconformismo, visto que a literatura apresenta um teor testemunhal:

A linguagem/escrita nasce de um vazio – a cultura, do sufocamento da natureza e o simbólico, de uma reescritura dolorosa do “real” (que é vivido como um trauma).

Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência (SELIGMANN-SILVA: 2003, p. 48).

Para Seligman-Silva (2005, p.77), a literatura do século XX foi abalada pela história, marcada pelo presente traumático: “A literatura de uma era de catástrofes desenvolveu também a nossa sensibilidade para reler e reescrever sua história, do ponto de vista do testemunho”. Nesse sentido, o crítico considera que é possível falar de um teor testemunhal da obra literária mesmo em plena “era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN), com um modo diverso de se relacionar com a história, que é “substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos do mapa mnemônico entrecruzam-se, como um campo arqueológico ou em um hipertexto” (SELIGMAN-SILVA: 2005, p.79).

O testemunho difere tanto do gênero autobiográfico quanto da historiografia, visto que “apresenta uma ‘outra voz (ou lamento) paralelo’, que se junta à disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado” (SELIGMAN-SILVA: 2005, p. 79). Mister se faz, pois, compreender os limites entre realidade e ficção, já que no texto se inscreve um complexo jogo entre diversas camadas temporais e espaciais. Conforme bem destaca Seligman-Silva (2005, p.105), “o texto constrói-se sempre *après-coup*, ou seja, ele só existe numa ‘dupla’ temporalidade, ele ‘se dá’ de modo sempre ‘retardado’ e nunca definitivo”. Assim, cada leitura “é um evento de atualização/tradução da obra: o leitor reconstrói – em um dado momento e em um dado local – os diversos níveis de intertextualidade do original” (SELIGMAN-SILVA: 2005, p. 105).

Na coletânea de ensaios *Homens em tempos sombrios*, Hannah Arendt busca colher os traços de um passado sombrio como forma de testemunhar os conhecimentos adquiridos com personalidades que foram atuantes (Rosa Luxemburgo, Angelo Giuseppe Roncalli, Karl Jaspers, Isak Dinesen, Herman Broch, Walter Benjamin, Bertold Brecht, Randall Jarrell, Martin Heidegger) e que, apesar das catastróficas experiências das Grandes Guerras, resistiram a ponto de nos deixar alguma iluminação, um legado, “menos de teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhe foi dado na Terra” (ARENDR: 2008, p.9). Nesse sentido é que consideramos a obra de Clarice Lispector atuante, porquanto a escritora pode testemunhar e suportar as angústias e perdas de seu tempo, bem como se verifica em suas narrativas uma reflexão que transcende o referido contexto, ao imergir no recôndito âmbito da introspecção.

Para Hannah Arendt, no que concerne ao âmbito introspectivo, a imagem resultante da região do ser interior não mais pode ser considerada uma imagem reduzida à contemplação, porém, ao contrário, nela se verifica “o constante movimento das percepções sensoriais e a atividade mental, em movimento não menos constante” (ARENDR: 2009, p. 306), o que pode ser observado na composição das personagens de Clarice Lispector.

Mister se faz, pois, voltarmos ao questionamento feito pela escritora quanto à submissão ao processo de escrita: “O processo de escrever é difícil?” De fato, ele não é tão simples quanto parece, pois, nas entrelinhas do texto, a vida pulsa de forma intensa. Como declara Clarice Lispector, as leituras de *O lobo da estepe* e *Crime e Castigo* provocaram-lhe forte impacto, as experiências da imigração, o conflituoso contexto histórico, as dificuldades da família marcaram o imaginário da escritora. Além disso, as reações perante marcantes momentos de sua vida devem estar incrustadas nas palavras em sua forma mais latente, e de um “modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita”, reflexão comprovada em entrevista concedida por Clarice Lispector a Affonso Romano de Santana (1988, p. 305).

Clarice Lispector: *A paixão segundo G.H.* foi escrito em 1963 e publicado em 1964. É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental, quanto familiar, tudo complicado. E escrevi A Paixão... que não tem nada a ver com isso. E não reflete a

minha vida porque eu não escrevo como catarse, para desabafar, não. Eu nunca desabafo num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si.

Affonso Romano de Santana: Sabe que a teoria da literatura hoje, a crítica literária, tem em si que o texto é exatamente igual ao sonho, tem um conteúdo manifesto e um conteúdo latente.

Clarice Lispector: Concordo.

Affonso Romano de Santana: Tem algumas coisas que o autor acha que está dizendo, mas tem uma série de coisas que ele não sabe que está dizendo, mas está. Você não acha que seria possível, mesmo não querendo, fazer uma catarse, que no inconsciente do texto se localize isto tudo?

Clarice Lispector: Talvez.

Affonso Romano de Santana: Há sempre uma faixa do texto, como no sonho, que foge do controle do autor/sonhador.

Clarice Lispector: Eu, de repente, percebi que a mulher de G.H. ia ter que comer o interior de uma barata, eu estremei de susto.

Esse instante de reconhecimento e revelação, peculiar ao processo artístico de Clarice de Lispector, consolida o “modo extremamente caprichoso e natural” de sua poética, resultante dos “erros essenciais” do seu processo de composição literário. A sensibilidade inquietante que pulsa na tessitura poética clariceana não hesita em desenvolver reflexão acerca do nebuloso e assustador âmbito introspectivo, em que subjaz a “máscara” humana e, por meio deste âmbito, podemos inferir os tormentos existenciais e psicológicos da condição humana no mundo contemporâneo.

No que concerne às consequências das duas guerras mundiais, o historiador Reinhart Koselleck (2014, p. 247) considera que houve rupturas na experiência dos que participaram ou foram afetados por elas sob uma dimensão que até então havia sido impensável. Para Koselleck (2014, p. 252), “só foi possível ter experiências de guerra e tomar consciência delas na medida em que elas se apoiavam em experiências históricas prévias”, o que se verifica na trajetória de vida da família Lispector após a fuga dos pogroms, registrados nas narrativas de Elisa Lispector, como se percebe também no universo ficcional de Clarice Lispector marcas desse contexto de “homens em tempos sombrios”, conforme destaca a pensadora Hannah Arendt (2008). O historiador considera, pois, como fatores sincrônicos do condicionamento histórico das guerras as predeterminações presentes “na língua, na ideologia, na organização política, na

geração, no gênero e na família, na classe e na estratificação social” (KOSELLEK: 2014, p. 252).

No ensaio *Estratos do tempo: estudos sobre história*, Reinhart Koselleck (2014, p. 19) compreende os tempos históricos enquanto vários estratos que remetem uns aos outros, por meio dos quais é possível verificar os diferentes modos de mudança, que exibem grande complexidade temporal, à proporção que medem diferentes velocidades, cujas implicações incidem sobre a experiência histórica, que podem ser transformadas em narrativas, o que pretendemos desenvolver posteriormente em capítulo específico.

Na concepção de Walter Benjamin, surge uma nova barbárie que se evidencia ao passo que todo o valor do nosso patrimônio cultural não mais se vincula a nós por meio da transmissão da experiência, cujas implicações repercutem no enfraquecimento da tradição, uma vez que se empobrecem as relações humanas em seus valores éticos e morais. Para Walter Benjamin, após os cataclísmicos acontecimentos das grandes guerras, contexto que Clarice Lispector vivenciou, ficamos mais pobres em experiências transmissíveis: “Abandonamos uma depois da outra as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN:1994: p. 119).

A ensaísta Jeane Marie Gagnebin (2011, p.58), a partir dos ensaios “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”, destaca que houve uma despersonalização generalizada do indivíduo burguês, quando “um processo de perda de referências coletivas começou a ficar patente”, visto como a problemática do desaparecimento dos rastros de quem conta, num contexto em que as Grandes Guerras proporcionaram a sujeição do indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica, cujas reações implicaram no esfacelamento das narrativas, reflexão esta que a ensaísta desenvolve, conforme se verifica no ensaio de Walter Benjamin (1994: p. 118), sob o lastro poético de Bertold Brecht (apud GAGNEBIN, 2011, p.58):

APAGUE AS PEGADAS

Separe-se de seus amigos na estação

De manhã vá à cidade com o casaco abotoado

Procure alojamento, e quando seu camarada bater:

Não, oh, não abra a porta

Mas sim

Apague as pegadas!

Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar
Passe por eles como um estranho, vire na esquina, não os reconheça
Abaixe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram
Não, oh, não mostre seu rosto
Mas sim
Apague as pegadas!

Coma a carne que aí está. Não poupe.
Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira
Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu.
Estou lhe dizendo:
Apague as pegadas!

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague as pegadas!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez: Apague as pegadas!
(Assim me foi ensinado).

Para Gagnebin (2011, p. 60-61), o poema brechtiano “Apague as pegadas” é exemplar, na medida em que, por um lado, descreve, na sua crueldade, as condições de vida anônimas da maioria dos habitantes das grandes cidades, denunciando também o espetáculo burguês, ingênuo, da doçura de viver; por outro, sinaliza este homem sem nome e sem túmulo, uma visão profética da desumanização e despersonalização radicais que os campos de concentração iriam instaurar sistematicamente. Conforme destaca a ensaísta, as últimas palavras desse poema indicam, ironicamente, que a única

experiência que pode ser ensinada hoje é a de sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória e dos rastros até na ausência de túmulo.

Em “Experiência e pobreza”, após apresentar a parábola de um velho que, no momento da morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro em seus vinhedos, Walter Benjamin desenvolve reflexão acerca da pobreza de experiência, considerando-se as referidas experiências das Grandes Guerras. Numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história, mister se faz pensar, a partir da trajetória de vida da família Lispector, bem como por meio da reflexão presente nas obras de pensadores como Hannah Arendt e Walter Benjamin, até que ponto a atualidade da referida parábola fora abalada. Nessa perspectiva, pertinente se faz recorrermos também aos versos de Bertold Brecht que reiteram o apagamento das pegadas, mesmo após se ouvir o camarada bater a porta, mesmo após um encontro com os próprios pais na cidade ou noutra lugar, sob uma reação de estranheza e indiferença a que podemos inferir com o apagamento e a negação do caminho que se percorreu.

Na interpretação de Walter Benjamin, com a parábola do tesouro, “o pai havia lhe transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (BENJAMIN: 1994, p. 114). Por conseguinte, o pensador enfatiza que houve o surgimento de uma nova barbárie, com a falta de aspiração do homem que vivenciara a experiência das Grandes Guerras: “eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes” (BENJAMIN: 1994, p. 118). Com efeito, Walter Benjamin considera que a “pobreza de experiência” implica no enfraquecimento da tradição, haja vista que o valor do nosso patrimônio cultural não mais se vincula a nós por meio da “transmissão” da experiência.

1.4. OS PERSONAGENS E O TEMPO

AS MÁSCARAS FICCIONAIS

No que concerne à estrutura das personagens clariceanas, a tessitura ficcional exprime os limites da linguagem, assim como desenvolve reflexão sobre as aporias relacionadas à compreensão do tempo, na medida em que se verifica uma

predominância da introspecção na esfera de sua produção literária. Nessa perspectiva, como observa Benedito Nunes (1982, p.20), “a via introspectiva, num grau paroxístico que leva ao paradoxo da linguagem, inverte-se, pois, na alienação da consciência de si. Pelo naufrágio da introspecção, a personagem desce às potências obscuras, perigosas e arriscadas do Inconsciente, que não têm nome”.

Ao imergirem no fluxo e refluxo da vida interior, “num mundo intemporal”, a intuição do sentido ontológico da existência humana, por meio das personagens, apresenta-se em peculiar estilo, não se esgotando, pois, nos conflitos psicológicos. Para Benedito Nunes, “no universo da romancista, o ambiente é Espaço, e o Espaço meio de inserção da existência” (NUNES: 1969, p. 144). Dessa forma, a história das personagens enquanto indivíduos é, na poética clariceana,

Um meio de acesso à dimensão recôndita, secreta, da existência, que já possui significado ontológico. Vemos o que é pessoal e subjetivo em cada indivíduo refletir uma realidade profunda, impessoal e transcendente. Parodiando André Gide, podemos afirmar que o que interessa a Clarice Lispector não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os subjuga. (NUNES:1969, p. 117)

Benedito Nunes considera que Joana, a protagonista do livro de estreia, “não é apenas uma jovem inquieta. Ela é a própria imagem dessa inquietação humana” (NUNES: 1969, p.114), uma vez que se encontra absorvida por sentimentos profundos e incontroláveis que a levam, por conseguinte, a atitudes transgressoras dos padrões estabelecidos, “pronta para rebentar em violência”. *Perto do coração selvagem*, cujo título, sugerido por Lucio Cardoso, foi inspirado por uma frase de *O retrato do artista quando jovem* (1916): “He was unheeded, happy and near to the wild heart of life”, de James Joyce (1968, p. 175), trouxe para a literatura brasileira a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna, com as implicações estéticas e formais consequentes, do monólogo interior à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo como duração (*durée*), conforme enfatiza o crítico Benedito Nunes (1982, p.14), ao esgarçamento da ação romanesca e do enredo.

No que se refere ao tempo do romance, o rompimento com o tempo da experiência ordinária compreende uma condição para a entrada na ficção, em função do confronto entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”, o que faz com que, segundo Paul Ricoeur (2012b, p.173), a problemática da configuração narrativa se remeta à da refiguração do tempo pela narrativa. Nesse sentido, Paul Ricoeur (2012b, p.174) considera que, para além da recepção do texto e da intersecção entre a experiência

fictícia e a experiência viva do leitor, o mundo da obra constitui “uma transcendência imanente ao texto”. Para Ricoeur, essa projeção da obra, capaz de entrar em intersecção com a experiência ordinária, designa uma “experiência fictícia do tempo”, a qual remete o leitor para uma experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto.

Em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur desenvolve reflexão acerca da “experiência fictícia do tempo” a partir de uma análise das narrativas *Mrs Dalloway* (1925), de Virgínia Woolf, *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido* (1927), de Marcel Proust. Paul Ricoeur (2012b, p. 175) considera que, cada uma dessas narrativas, explora, a seu modo, “modalidades inéditas de concordância discordante, que não afetam mais apenas a composição narrativa, mas também afetam a experiência viva dos personagens da narrativa”. Nesse sentido, a configuração da intriga compreende, por seu caráter dinâmico de mediação, uma síntese de fatores heterogêneos e discordantes, uma vez que a tessitura poética interage com “o próprio assustador contato com a tessitura de viver”, ao combinar-se com a dimensão temporal.

Por lidarem com o âmbito introspectivo, as referidas narrativas, sobretudo *Mrs Dalloway*, de Virgínia Woolf, representam importantes referências para pensarmos a própria experiência do tempo da narrativa de Clarice Lispector, uma vez que nesta as transformações estruturais são engendradas à proporção que se problematizam as formas narrativas tradicionais, assim como é possível questionar a posição do narrador, como verificaremos a partir de Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*, visto que, ao narrar, narra a si mesmo, o que problematiza a arte da narrativa.

Paul Ricoeur (2012b, p.175) considera que as narrativas mencionadas de Virgínia Woolf, Thomas Mann e Marcel Proust, procedendo por variações imaginativas, exploram os níveis hierárquicos que constituem a profundidade da experiência temporal ao libertarem-se dos aspectos mais lineares do tempo; logo as narrativas apresentam “temporalidades mais ou menos estendidas que a narrativa de ficção detecta, oferecendo a cada vez uma figura diferente do recolhimento, da eternidade no tempo ou fora do tempo e, acrescentarei, da relação secreta desta com a morte”.

Em *Mrs Dalloway*, a narrativa restringe os acontecimentos da história entre o intervalo de uma manhã e a noite de um esplêndido dia de junho de 1923, no qual se inscrevem, neste universo ficcional, o mundo da ação e o da introspecção, de personagens que jamais se conheceram: Mrs Dalloway, uma mulher de cinquenta anos da alta sociedade londrina, “símbolo da preocupação forjada pela vaidade do mundo, preocupada com a imagem de si mesma que entrega à interpretação dos outros, atenta a

seus próprios humores instáveis e, acima de tudo, corajosamente apaixonada pela vida, apesar de sua fragilidade e de sua duplicidade” (RICOEUR: 2012b, p. 184); Septimus Warren Smith, um combatente na Grande Guerra, cuja loucura o levaria ao suicídio. Paul Ricoeur (2012b, p. 192) enfatiza que a maneira como Clarissa Dalloway recebe a notícia do suicídio de Septimus “é a ocasião para o narrador situar Clarissa na linha divisória entre os dois extremos de suas variações imaginativas no que se refere à experiência temporal”:

Que direito tinham os Bradshaw de falar da morte em sua festa? Um rapaz havia se matado. E comentavam isso em sua festa – os Bradshaw falavam da morte. Ele havia se matado – mas como? Sempre que lhe contavam de um acidente, o corpo dela o revivia de maneira imediata e súbita; seu vestido se inflamava, seu corpo ardia. Havia se atirado de uma janela. O chão, como um relâmpago, vindo a seu encontro; ele cegamente trespassado, rompido e dilacerado pelas pontas enferrujadas. Ali se quedou, o cérebro sacudido por uma pulsação surda, e depois o sufocamento em meio à escuridão. Foi assim que ela o viu. Mas por que fizera isso? E os Bradshaw falando disso em sua festa! (WOOLF: 2013, p.185).

O suicídio de Septimus constitui tanto um momento de choque bem como de uma aproximação à experiência do tempo de Clarissa Dalloway, no que concerne ao âmbito das paixões, dos medos, da finitude existencial, que se defronta, numa relação complexa e instável, com o tempo monumental, engendrado das convivências entre o tempo dos relógios e as figuras de Autoridade. Em *Mrs Dalloway*, na concepção de Paul Ricoeur (2012b, p. 179), a sequência de discursos interiores “cavam por dentro o instante do acontecimento de pensamento, amplificam do interior os momentos do tempo narrado, de modo que o intervalo total da narrativa, apesar de sua relativa brevidade, parece rico de uma imensidão implicada”.

No que concerne à experiência temporal fictícia, há uma variação entre o tempo cronológico, representado pelas pancadas do Big Ben, de outros relógios e sinos, assim como pelo tempo interior, “puxado para trás pela memória e aspirado pela expectativa” (RICOEUR: 2012b, p. 183), em *Mrs. Dalloway*. No que se refere ao “tempo narrado”, essa narrativa de Virgínia Woolf é, ao mesmo tempo, “empurrada para trás, retardada de algum modo, por amplas incursões ao passado, que constituem outros acontecimentos de pensamento, interpoladas em longas sequências entre breves irrupções de ação” (RICOEUR: 2012b, p. 178), o que permite ao narrador passar de um fluxo de consciência a outro, conforme se verifica na justaposição temporal da experiência fictícia das personagens Clarissa Dalloway e Septimus Warren, na narrativa. Verifica-se, pois, uma variedade das relações entre a experiência temporal concreta das

personagens e o tempo monumental, conforme observa o pensador Paul Ricoeur em relação à personagem Septimus Warren:

A “vivência” de Septimus confirma abundantemente que nenhum abismo se cavaria para ele entre o tempo “batido” pelo Big Ben e o horror da história que o conduz à morte, se a história monumental, presente em toda parte em Londres, e as diversas figuras de Autoridade resumidas no poder médico não dessem ao tempo dos relógios o cortejo de poder que transforma o tempo em ameaça radical (RICOEUR: 2012b, p. 188).

O tempo monumental, que privilegia uma história que valoriza os “cumes da humanidade”, é considerado insuportável para Septimus Warren, visto que despreza o que é considerado menor em detrimento dos “grandes eventos”. Septimus Warren conheceu os horrores da Guerra, que o levaram ao desencanto do mundo e à loucura. O pensador Friedrich Nietzsche (2003, p. 17-18), na *Segunda consideração intempestiva*, “Da utilidade e das desvantagens dos estudos históricos para a vida”, considera que a História “pertence aos vivos sob três aspectos: ela lhe pertence porque ele é ativo e desejante; porque ele conserva e venera; porque ele sofre e precisa ser libertado. A essa trindade de relações correspondem três tipos de história”. Respectivamente, as espécies de história distinguidas pelo pensador são a história monumental, história antiquária e a história crítica.

Paul Ricoeur (2012b, p. 304) adverte, no entanto, para o tom excessivo do ensaio de Nietzsche, que não contribui com o exame crítico da operação histórica, porém enfatiza que o alvo do pensador incide sobre a cultura histórica, “em termos de utilidade e inconvenientes, essa cultura é confrontada com a vida, não com a memória” (RICOEUR: 2012b, p. 304). Questiona-se, pois, a sobrevivência a uma cultura triunfante, como se percebe em *Mrs. Dalloway*, haja vista que as variações temporais, no âmbito da introspecção das personagens, desestabilizam as convivências do tempo monumental, que giram em torno do tempo dos relógios e das figuras de Autoridade.

No romance *A montanha mágica*, Paul Ricoeur (2012b, p. 203) amplia o questionamento acerca do confronto entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”, como forma de rompimento com o tempo da experiência ordinária para a entrada na ficção, uma vez que desenvolve reflexão sobre a experiência temporal fictícia, destacando as grandezas de tempo, doença e cultura incorporadas na singular experiência da protagonista Hans Castorp, jovem de trinta anos, natural de Hamburgo, que viera visitar seu primo Joaquim, em tratamento há mais de seis meses no sanatório Berghof. Inicialmente, a intenção do protagonista era permanecer apenas três semanas,

não obstante Hans Castorp permaneceria por sete anos no sanatório, até que o “trovão” da declaração de guerra de 1914 o arranque do feitiço da montanha mágica. Logo no início da narrativa, a relação entre espaço e tempo, verificada no contraste entre “os do alto”, e “os de baixo” – da região plana – que cuida de suas ocupações no ritmo do calendário e dos relógios, evidencia um apagamento do tempo cronológico, com a separação do tempo do mundo cotidiano ao mundo da doença e da morte:

Tal qual o tempo, o espaço gera o olvido; porém o faz, desligando o indivíduo das suas relações e pondo-o num estado livre, primitivo; chega até mesmo a transformar, num só golpe, um pedante ou um burguesote numa espécie de vagabundo. Dizem que o tempo é como o rio Lete; mas também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, e seu efeito, conquanto menos radical, não deixa de ser mais rápido (MANN: 1980, p. 12).

Ao estabelecer relação entre tempo e espaço, verifica-se que o tempo é comparado com o rio Lete e o afastamento da protagonista de seu país natal age como o esquecimento, o qual Paul Ricoeur (2007, p.423) considera um emblema da vulnerabilidade da condição histórica, “uma inquietante ameaça que se delineia tanto no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história”. Nesse sentido, ainda que no sanatório de Berghof, cujos inquilinos promovem um intenso debate de ideias conflitantes e fundamentais para a compreensão do contexto de crise da cultura Ocidental, Hans Castorp, tanto não se desprenderia do mundo cotidiano da planície, como sua experiência entrecruzar-se-ia ao tempo histórico, como forma de narrá-lo, conforme enfatiza o narrador: “A narrativa usa então um feitiço hermético, uma perspectiva exagerada, quanto ao tempo, e isso nos chama à memória certos fatos anormais da experiência real, que evidentemente entram no campo da transcendência” (MANN: 1980, p. 602).

Para Paul Ricoeur (2012b, p.226), a conjunção, pela técnica narrativa, entre o romance do tempo, o romance da doença e o romance da cultura, compreende o médium que a imaginação do poeta produz para levar ao extremo da lucidez a explosão catastrófica que daria início às Grandes Guerras. Por conseguinte, o pensador enfatiza que a irrupção do referido tempo histórico fratura de fora a prisão enfeitiçada, “o trovão abalador desencadeara no vale. A “pátria”, o Berghof, assemelhava-se a um formigueiro em pânico”, portanto anulava a distância e a própria distinção entre a região alta e a região plana, “de cinco mil pés de altura, seus habitantes precipitavam-se de cabeça para baixo em direção à planície onde os aguardava a prova” (MANN: 1980, p. 797). Na narrativa, o desespero pelo qual passara Hans Cartorp, “enfermiço e cândido filho da

Vida”, pode ser verificado pela incerteza e pelos questionamentos da personagem em face do tumulto, da chuva, do crepúsculo que encerraria “o macabro baile” a que fora arrastado e que durariam ainda “vários anos malignos” (MANN: 1980, p. 801):

Onde estamos? Que é isso? Aonde nos levou o sonho? Crepúsculo, chuva e barro, rubros clarões de fogo no céu turvo que sem cessar estruge atroadoramente; os úmidos ares invadidos e dilacerados por silvos agudos, por uivos raivosos que avançam como o cão dos Infernos e terminam a sua órbita, entre estilhaços, jatos de terra, detonações e labaredas, por gemidos e por gritos, por clarinadas estridentes e pelo rufar de tambores, clamando depressa, cada vez mais depressa, cada vez mais depressa... Ali há um bosque do qual brotam enxames incolores, correndo, caindo, pulando. Acolá se estende uma cadeia de colinas diante do longínquo incêndio, cujas brasas às vezes se condensam em chamas flutuantes. Ao nosso redor se espriam campos aráveis, ondulados, encharcados, revolvidos. Uma estrada rústica, barrenta, coberta de ramos quebrados alonga-se paralela ao bosque. Um atalho, sulcado e alagadiço, desvia-se dela e conduz em vasta curva rumo às colinas. Troncos de árvore erguem-se, nus e desgalhados, na chuva fria... Aí se vê um poste indicador. Não vale a pena consultá-lo. A penumbra velaria as inscrições, mesmo que da tabuleta não houvessem sido arrancadas lascas por um impacto direto. Leste ou Oeste? É a planície, é a guerra. E nós somos tímidas sombras à beira do caminho, envergonhando-nos da segurança de sombras que gozamos, e não temos a menor intenção de nos entregar a bravatas e fanfarrices. Quem nos guiou até aqui foi o espírito da nossa história, para que possamos mais uma vez, antes de perdê-lo de vista, o rosto singelo de um dentre os camaradas cinzentos que ali correm e caem, impelidos pelos tambores, um rosto conhecido, o rosto do pecador ingênuo que acompanhamos pelo seu caminho durante tantos anos, e cuja voz tantas vezes ouvimos. (MANN: 1980, p. 798)

A conjunção pela técnica narrativa, em *A montanha mágica*, entre o romance do tempo, o romance da doença e o romance da cultura, a qual Paul Ricoeur (2012b, p. 226) considera como “o *medium* que a imaginação do poeta produz para levar ao extremo a lucidez que tal exploração requer” fica evidente na composição do capítulo VII, no qual se insere o impactante “trovão”. O narrador sugere, ao misturar a silhueta de Hans Castorp às sombras da carnificina, conforme se verifica acima com as incertezas da personagem em face das poucas probabilidades de sobrevivência, “que entre a história contada (...) e a história do Ocidente que se desenrola nos campos de batalha, existe um laço de analogia” (RICOEUR: 2012b, p. 224-225) que, por sua vez, coloca o questionamento final da narrativa: “Será que também da festa universal da morte, da pernicioso febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa, surgirá um dia o amor?” (MANN: 1980, p. 801).

Em *Tempo e narrativa*, as narrativas de Virginia Woolf, Tomas Mann e Marcel Proust são apresentadas para uma reflexão sobre a ficcionalização da história, bem como para uma historização da ficção, que permite, por um lado, uma compreensão do processo hermenêutico ricoeuriano, no que concerne à reconstrução do conjunto das

operações miméticas peculiares a cada obra, partindo da experiência cotidiana (do viver, do agir, do sofrer), até o momento de sua recepção; por outro lado, verifica-se uma reflexão acerca do caráter mimético da narrativa, na medida em que pensa a elaboração das intrigas por meio de uma tessitura poética, como forma de configurar a práxis humana mediatizada simbolicamente.

No romance *Em busca do tempo perdido*, Paul Ricoeur enfatiza que a narrativa deve seu estatuto de ficção ao âmbito de sua composição, visto que “tanto o tempo perdido quanto o tempo redescoberto devem pois ser entendidos como os caracteres de uma experiência fictícia que se desenrola no interior de um mundo fictício” (RICOEUR: 2012b, p. 227). Com efeito, em consonância com a concepção do pensador Gilles Deleuze, no ensaio *Proust e os signos*, Paul Ricoeur concorda que a narrativa proustiana funda-se “não na experiência da memória, mas no aprendizado dos signos” (DELEUZE, apud RICOEUR: 2012b, p. 227).

Ao considerar a narrativa proustiana enquanto fábula sobre o tempo, Paul Ricoeur coloca o problema da relação entre a identificação com a memória voluntária e o aprendizado dos signos da mundanidade, signos do amor, signos sensíveis, signos da arte, concomitante à experiência singular da protagonista. Por conseguinte, o ciclo da *Recherche* compreende, conforme enfatiza o pensador, uma elipse, da qual um dos focos é a busca e o segundo, a visitação: “A fábula sobre o tempo é então a que cria a relação entre os dois focos da *Recherche*. A originalidade da *Recherche* consiste em ter dissimulado o problema e sua solução até o fim do percurso do herói reservando assim a uma segunda leitura a inteligência da obra inteira” (RICOEUR: 2012b, p. 230).

No episódio singular da experiência da *madeleine*, o processo de interpretação dos signos da narrativa se verifica à proporção que o narrador, ao evocar um passado que não é datado nem situado, desprovido de uma indicação precisa com relação ao presente da enunciação, declara a debilidade da memória voluntária, “arquipélagos de lembranças desconectadas umas das outras” (RICOEUR: 2012b, p. 236). Conforme enfatiza Paul Ricoeur (2012b, p. 236), mais que um sinal premonitório da revelação final, o êxtase proporcionado pela *madeleine*, ao despertar a lembrança, “abre o tempo redescoberto da infância, como a meditação na biblioteca abrirá o tempo de pôr à prova a vocação finalmente reconhecida”, assim como permite o primeiro esboço do tempo redescoberto: as narrativas de Combray:

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra os meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por quê, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de S. Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei ao lábio uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de volta em as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer longo me tornara indiferentes as vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole em que não encontro nada de mais que no primeiro, um terceiro que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim (PROUST: 1972, p. 45).

A cidade de Combray apresenta, na narrativa proustiana, uma imagística a ser decifrada pela protagonista na medida em que se aproxima dos demais personagens, conforme se verifica no encontro com o escritor Bergotte, o que contribui para o aprendizado dos signos. Conforme destaca Paul Ricoeur (2012b, p.164), ainda que a narrativa da *Recherche* não esteja datada e se desenvolva principalmente no âmbito da memória, “é em primeiro lugar a perspectiva espacial, tomada literalmente, que serve de metáfora a todas as outras expressões do ponto de vista. A condução da narrativa não é possível sem uma combinação de perspectivas puramente perceptivas, implicando posição, ângulo de abertura, profundidade de campo”.

Paul Ricoeur considera (2012b, p. 239) que a cidade de Combray, ao evocar o tempo da infância da protagonista, por meio de uma combinação de perspectivas, engendradas pelas personagens de vitrais e de tapeçarias, por suas pedras tumulares, permite uma transformação em seres de leitura os objetos circunstantes. Na narrativa proustiana, há, portanto, uma distensão do laço entre essa narrativa e a história de uma vocação para a escrita que rege o conjunto da *Recherche*. Assim, o tempo da infância se apresenta como “ilhas disparates”, signos a serem decifrados, “tão incomunicáveis quanto, no espaço, os ‘dois caminhos’, o caminho de Méséglise, que se revela ser o de Swann e Gilberte, e o caminho de Guermites, o dos nomes fabulosos de uma aristocracia inatingível, e acima de tudo o de Madame Guermites, o primeiro objeto de um amor inacessível” (RICOEUR: 2012b, p. 240). Concomitante à especulação sobre o

tempo, no desenvolvimento da narrativa, verifica-se uma reflexão sobre as inquietações peculiares ao processo de composição literário:

Assim o lado de Méséglise e o lado de Guermantes se acham para mim ligados a muitos dos pequenos acontecimentos dessa vida que é, de todas as diversas vidas que paralelamente vivemos, a mais cheia de peripécias, a mais rica em episódios, quero dizer a vida intelectual. Está visto que vai progredindo em nós insensivelmente e as verdades que lhe mudaram o sentido e o aspecto, que nos abriram novos caminhos, desde muito que vínhamos preparando a sua descoberta; mas isso sem o sabermos; e elas só datam para nós do dia, do minuto em que se tornaram visíveis. As flores que então brincavam na relva, a água que passava ao sol, toda a paisagem que cercou o seu aparecimento continua a acompanhar a lembrança delas com a sua face inconsciente ou distraída; e por certo, quando eram longamente contemplados por aquele humilde passante, aquele menino pensativo, - como é contemplado um rei por um memorialista perdido na multidão, - aquele recanto da natureza, naquele trecho de jardim jamais poderiam pensar que graças a ele é que seriam chamados a sobreviver em suas particularidades mais efêmeras; e no entanto aquele perfume de pilriteiro que vagueia ao longo da sebe onde em breve o substituirão as roseiras bravas, um rumor de passos sem eco na areia de uma alameda, uma bolha formada contra uma planta aquática pela água do rio e que logo rebenta, minha imaginação os carregou e os fez atravessar tantos anos sucessivos, ao passo que em torno desapareceram os caminhos e estão mortos aqueles que os pisaram, e a lembrança daqueles que o pisaram. Às vezes, aquele trecho de paisagem assim trazido até o dia de hoje se destaca tão isolada de tudo o que flutua incerto em seu pensamento como uma Delos florida, sem que eu possa dizer de que país, de que tempo – talvez simplesmente de que sonho me vem. Mas é principalmente como se pensasse em jazidas perfumadas em meu solo mental, como no terreno firme a que ainda me apoio, que devo eu pensar no lado de Méséglise e no lado de Guermantes (PROUST: 1972, p. 158).

No âmbito da vida intelectual, “a mais rica em episódios e peripécias”, o narrador insere o entrecruzamento dos lados de Méséglise e o de Guermantes, conforme se verifica em “Um amor de Swann”. Assim, Paul Ricoeur enfatiza que a narrativa de *Em busca do tempo perdido* estabelece uma relação enigmática “entre os momentos felizes oferecidos pelo acaso e pela memória involuntária, e a ‘história invisível de uma vocação’” (RICOEUR: 2012b, p. 250). Por conseguinte, destaca que, se por um lado as reflexões do narrador constroem uma concepção amorosa deceptiva, enquanto “máquina infernal de um amor corroído pela ilusão, pela desconfiança, pela decepção; de um amor condenado a passar pela angústia da espera, a ferroadada do ciúme, a tristeza do declínio e a indiferença por sua própria morte” (RICOEUR: 2012b, p. 242); por outro, o aprendizado dos signos do amor mesclado ao dos signos da mundanidade no salão dos Verdurin compreendem “a busca do tempo perdido com a deserção que aniquila o amor” (RICOEUR: 2012b, p. 244), conforme se verifica nas considerações de Swann:

De todos os modos de produção de amor, de todos os agentes de disseminação do mal sagrado, um dos mais eficazes é esse grande torvelinho

de agitação que às vezes sopra sobre nós. Então a sorte está lançada, e a criatura com quem nesse momento nos comprazemos será a criatura amada. Nem mesmo é necessário que até então nos tenha agradado mais que as outras, ou tanto como as outras. O que era preciso é que nossa inclinação por ela se tornasse exclusiva. E essa condição se realiza quando, - no instante em que ela nos falou -, sentimos em nós não o desejo de buscar os prazeres que seu convívio nos proporciona, mas uma necessidade angustiosa, que tem por objeto essa mesma criatura, uma necessidade absurda, que as leis deste mundo tornam impossível de satisfazer e difícil de curar – a necessidade insensata e dolorosa de possuí-la (PROUST: 1972, p. 196).

Mais do que a contradição da busca dos quadros da memória na realidade, “aos quais sempre faltaria o encanto que lhes vem da própria memória e de não serem percebidos pelos sentidos” (RICOEUR: 2012b, p. 245), conforme se verifica na “necessidade insensata e dolorosa”, do referido torvelinho de agitações que é soprado sobre nós, que compreende o modo de produção do amor, a decisão de escrever encerrará a dualidade de sentido da tensão estabelecida entre o tempo perdido e o redescoberto, visto que a narrativa focaliza, na concepção de Paul Ricoeur (2012b, p. 251), “não o tempo redescoberto, no sentido de tempo perdido redescoberto, mas a própria suspensão do tempo: a eternidade, ou, para falar como o narrador, ‘o ser extratemporal’”.

Paul Ricoeur (2012b, p. 251) considera que o ser extratemporal engloba tanto as analogias oferecidas pelo acaso e pela memória involuntária, quanto o trabalho de aprendizado dos signos. Na ordem do extratemporal, conforme se verifica nas inquietações da personagem proustiana, o pensador enfatiza que a obra de arte preexiste a nós e, na sua origem, não é o produto do artesão das palavras; nesse nível, criar é produzir. Nessa perspectiva, *Em busca do tempo perdido* narra “a transição de uma significação à outra do tempo redescoberto: por isso é uma fábula sobre o tempo” (RICOEUR: 2012b, p. 253).

No âmbito ficcional de Clarice Lispector, verifica-se que, em *Água Viva*, entre a necessidade de dizer e a experiência de ser, a narradora-pintora não hesita em afirmar como tema o instante, juntamente com a experiência humana no tempo, “só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim” (LISPECTOR: 1980, p.10). Em face de uma obra politemática, sem enredo e sem personagens, as questões que latejam nessa narrativa são o que se pode dizer e sobre o que deverá escrever a figura do narrador, “no curso de improvisações que oscilam segundo motivos aparentemente desconexos: paisagens hipotéticas, o tempo, a morte e Deus suscitam a cadeia da prática meditativa” (NUNES: 1989, p. 157).

Numa tentativa constante de captar o inexprimível, a narrativa fluida de *Água viva* liberta-se da linearidade do discurso e, à proporção que a linguagem é levada aos seus últimos limites, explora os níveis que constituem múltiplas temporalidades, ao desenvolver reflexão sobre um tempo para além do cronológico: “Sou ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (LISPECTOR: 1980, p.22).

No que se refere à técnica do fluxo da consciência, na narrativa de Mrs Dalloway, conforme destacamos a partir da concepção de Paul Ricoeur (2012b, p. 179), as longas sequências de pensamentos mudos “cavam por dentro o instante do acontecimento de pensamento, amplificam do interior os momentos do tempo narrado, de tal modo que o intervalo da narrativa, apesar de sua relativa brevidade, parece rico de uma imensidão implicada”. Nessa perspectiva, a configuração da narrativa serve de suporte para a experiência que seus personagens fazem do tempo, o qual contrasta, de forma complexa e instável, com o tempo monumental, ao qual pertencem as figuras de Autoridade e de Poder que compreendem um contraponto do “tempo vivo”.

Comprendemos, assim, que há semelhança na arte de ficção de Clarice Lispector e de Virgínia Woolf, na medida em que imergem no fluxo da vida interior das personagens como meio de acesso à dimensão recôndita, secreta, da existência, sob uma perspectiva ontológica, ambas tecem o mundo da ação junto ao da introspecção, o que consiste também em mesclar o sentido do cotidiano e o da interioridade. Em *Água viva*, a narradora, expondo suas fraquezas e limitações, no que compreende a suas técnicas de representação, desenvolve reflexão acerca da tensa relação entre ficção e realidade, ciente do processo de transfiguração resultante “de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima”, formando-se uma “tessitura de viver”:

Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o quê: estou quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr feroso. Eu, que trote nervosa e só a realidade me delimita (LISPECTOR: 1980, p. 19).

“O cavalo livre” que “corre feroso” na narrativa clariceana, já em *Perto do coração selvagem*, representa também, em *Água viva*, o impulso criador, instintivo, tal como uma força do aspecto irracional, próprio do âmbito da introspecção, mesmo em face de suas limitações ao “tentar captar o que existe”. Em *Onde estivestes de noite?*, o caráter alegórico, no que compreende a figura do cavalo, pode ser verificado como uma máscara ficcional clariceana, nos fragmentos aforísticos de “Seco estudo de cavalos”.

Assim, a narradora não hesita em dizer que se identifica com o animal, o qual indica o que ela é:

Tentando pôr em frases a minha mais oculta e sutil sensação – e desobedecendo à minha necessidade exigente de veracidade – eu diria: se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo. Mas – quem sabe – talvez o cavalo ele-mesmo não sinta o grande símbolo da vida livre que nós sentimos nele. Devo então concluir que o cavalo seria sobretudo para ser sentido por mim? O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou (LISPECTOR: 1999, p. 37).

No que concerne à relação entre vida humana e animal, no ensaio “Bestiário”, o crítico Siviano Santiago considera que há, sob várias roupagens retóricas, um parasitismo recíproco, da vida animal pela vida humana, e vice-versa, difícil ou mesmo desnecessário diferenciá-los, visto que “na ficção de Clarice a vida é animal e humana, pulsa, move-se e é selvagem. Pulsa e quer continuar pulsando, move-se e quer continuar movendo-se” (SANTIAGO: 2004, p. 198).

No texto “Seco estudo de cavalos”, Silviano Santiago, ao analisar a contradição interna, no fragmento “Ele e eu”, responsável por evitar a consumação da metamorfose da moça em cavalo, enfatiza que o humano do homem paira no horizonte como uma indicação fugaz, logo “a travessia da condição humana à condição animal, e vice-versa, é algo para ser usado e descartado logo em seguida, em favor de algo que lhe é superior – o humano do homem” (SANTIAGO: 2004, p. 202). Nesse sentido, o crítico destaca que a contiguidade retórica dos significantes moça e cavalo não se deixou contaminar por um laço apaixonado e ontológico.

No que diz respeito ao desvelamento da máscara ficcional clariceana, verifica-se, por meio da tensa relação entre Rodrigo S.M e Macabéa, uma reflexão acerca da busca do humano do homem. Em *A hora da estrela* (1977), obra publicada postumamente, além de dialogar com aspectos fundamentais da esfera ficcional clariceana, observa-se uma reflexão acerca da condição do escritor em seu processo de composição, do qual podemos inferir uma questionadora concepção acerca da crise da representação, das perplexidades da narrativa contemporânea, bem como acerca do vínculo existente entre a narrativa e a experiência humana do tempo. O narrador Rodrigo S.M. não hesita em anunciar suas limitações, antes de pôr fim à história de Macabéa:

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a

morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina (LISPECTOR: 1998h, p.70).

Ao refletir a própria vida na da personagem, Rodrigo S.M narra a si mesmo, enfrenta o desafio de desvelamento da própria máscara, concomitante ao descortínio da própria linguagem, uma “procura da palavra no escuro”. Com efeito, a sensibilidade inquietante que pulsa na tessitura poética clariceana, predominante na esfera de sua produção ficcional, não hesita em desenvolver reflexão acerca do nebuloso e, via de regra, assustador âmbito introspectivo, por meio do qual podemos inferir os tormentos existenciais e psicológicos da condição humana no mundo contemporâneo. Nesse sentido, o sedentário narrador expõe suas fragilidades e, com isso, observa-se a nítida presença de uma subjetividade transgressora, questionadora de convenções sublimes da arte, logo se destaca a inusitada e subversiva “necessidade de baixeza”, o fascínio pelo pecado e pelo proibido.

Nessa metanarrativa, conforme considera Benedito Nunes (1989, p.161), “três histórias se conjugam, num regime de transação constante”: a primeira história conta a vida de uma moça nordestina, datilógrafa, natural de Alagoas, que vive no Rio de Janeiro; a segunda é a do narrador Rodrigo S.M., que reflete a sua vida na da personagem, tornando-se dela inseparável; a terceira história é a da própria narrativa. Nesse intrincado processo, percebe-se um narrador hesitante, por meio do qual podemos inferir os limites da “humana” condição daquele que se escreve enquanto narra.

Com a hesitação do narrador Rodrigo S.M., ao aproximar-se do leitor e ao trazer para o centro da narrativa uma personagem marginalizada do sistema econômico na qual está inserida, “numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR: 1998h, p.29), no qual o narrador também se apresenta como “sem classe social”, observa-se uma consciente destituição de uma pretensão de genialidade, em seu árduo trabalho artesanal. Desmistifica-se, com isso, o romance, cuja matéria-prima é a linguagem, como representante de uma visão de totalidade da vida:

Esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. Durante o dia eu faço, como todos, gestos despercebidos por mim mesmo. Pois um dos gestos mais despercebidos é esta história de que não tenho culpa e que sai como sair. A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado ninho, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era como um acaso. Um feto jogado na lata do lixo embrulhado em um jornal.

Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida? Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato. É quando entro em contato com forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro (LISPECTOR:1998h, p.36).

Rodrigo S.M. encontra-se, assim, diante de um sofrível desafio, de uma renúncia, ao buscar “dar um pouco de humanidade” a uma personagem que representa uma “legião estrangeira”, de nordestinos numa cidade grande, o Rio de Janeiro. Sob o prisma de Rodrigo S.M., no limiar da ficção, é possível inferir uma concepção questionadora sobre a humana condição do escritor na hodierna sociedade, assim como se verifica uma reflexão do narrador acerca dos recursos de ficcionalização da narrativa ao construir a personagem Macabéa, uma vez que o narrador de *A hora da estrela* vivencia uma experiência-limite, por intermédio de uma linguagem instigante, tecida de forma paradoxal, no embate das convenções sociais e morais.

Rodrigo S.M. e Macabéa encontram-se em temporalidades distintas. Não obstante, ao procurar expressar os efeitos conjuntos da história e da ficção na condição da personagem Macabéa, no plano do agir e do parecer humanos, o narrador toma de empréstimo modos narrativos do seu próprio mundo: “Pensando bem: quem não é um acaso na vida? Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato”. A metanarratividade em *A hora da estrela* favorece a reflexão acerca das múltiplas temporalidades do universo ficcional, haja vista que ocorrem as “trocas íntimas” entre a historização da narrativa de ficção, com referência nítida à realidade social de uma anônima datilógrafa nordestina que vive na grande cidade do Rio de Janeiro; bem como entre a ficcionalização da narrativa histórica, por meio do narrador, que afirma sentir-se “pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim”. Desse entrecruzamento entre história e ficção, nasce o que Paul Ricoeur (p. 173) compreende como “tempo humano, que nada mais é que o tempo narrado”.

Paul Ricoeur (2012b, p. 169) defende a tese de que a única maneira como a história responde às aporias da fenomenologia do tempo consiste na elaboração de um terceiro tempo – o tempo propriamente histórico - , que faça a mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Nesse sentido, em *A hora da estrela*, em face do aparente abismo intransponível entre a condição do narrador Rodrigo S.M. e a de sua criação ficcional, Macabéa, é possível identificar efeitos que exprimem a função positiva de

revelação e de transformação da vida e dos costumes, na medida em que Rodrigo S.M. pensa a condição histórica de Macabéa, por meio do mundo do texto, de uma narrativa, o que constitui uma transcendência na imanência, próprio da experiência de narrar.

Rodrigo S.M. enfrenta o desafio da arte de narrar, não por um viés sublime, mas por um trabalho artesanal que deixou de ser familiar numa sociedade massificada, na qual a faculdade antes segura e inalienável de intercambiar experiências se encontra cada vez mais degradada. Na esfera do pensamento de Walter Benjamin, a narrativa está intimamente relacionada à experiência. Para Benjamin (1994, p.198), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Portanto, esta categoria está fortemente relacionado às vivências, à temporalidade, haja vista que “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN:1994, p.200). Enquanto pensador da modernidade, Benjamin verifica a degradação da experiência e suas implicações na arte de narrar.

O empenho de Rodrigo S.M por trabalhar a matéria da própria experiência e a de Macabéa é o cerne da narrativa clariceana, em cujo processo caminhamos pelo avesso, contestando-se, assim, o “produto sólido, útil e único” que viria a ser a obra de arte, com uma aura peculiar, representativa de uma experiência humana, assim como se verifica uma problematização, por parte do narrador, de um “efeito de realidade”: “E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer ‘realidade’” (LISPECTOR: 2009, p. 17). Percebe-se, porém, a desestabilização do próprio narrador Rodrigo S.M., que problematiza o entrecruzamento entre ficção e realidade na medida em que recorre às referências históricas:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos.

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que nos sustentam. A história – que determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo (LISPECTOR: 2009, p. 12-13).

A partir do “falso livre-arbítrio” com que Rodrigo S.M. capta, por meio da linguagem, a experiência de Macabéa, ao tentar preservar e contar a história da nordestina, é possível inferir das relações entre as construções da história e seu

contraponto, ou seja, “um passado simultaneamente abolido e preservado em seus vestígios”, o que o teórico Paul Ricoeur (2012c, p.171) compreende pelo conceito de representância (ou locotenência), por meio do qual se verifica uma problematização do próprio conceito de “realidade” aplicado ao passado, uma vez que se estabelece a dialética em relação à referência cruzada entre história e ficção.

Além de não ser familiar, Rodrigo S.M. destaca o caráter doloroso, árduo de narrar já nos momentos iniciais da narrativa: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade” (LISPECTOR:1998h, p.11). A crise da representação verificada na arte moderna problematiza e aprofunda essa ruptura da tradição e das narrativas, destituída de ilusões consoladoras, que choca e provoca o leitor, conforme se verifica em *A hora da estrela*, na medida em que, ao desenvolver reflexão sobre o seu processo de composição, Rodrigo S.M. destaca, de uma forma irônica, que a arte de narrar deixa de ser familiar, de forma que a ausência de experiência é um fator que a compromete: “Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (LISPECTOR:1998h, p.12).

Em “O narrador”, Walter Benjamin apresenta a história de humilhação sofrida pelo rei egípcio Psammenit na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas, após ser derrotado e reduzido ao cativo pelo rei Cambises, verificada no livro do historiador grego Heródoto, a fim de pensar a resistência da narrativa:

Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um de seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero (BENJAMIN: 1994, p. 203).

Como as sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides, Walter Benjamin destaca o potencial da narrativa por conservarem suas forças germinativas, haja vista que a narrativa de Heródoto conserva sua capacidade de desenvolver-se, afinal por que o rei Psammenit desesperou-se apenas ao ver o miserável servidor?

O narrador Rodrigo S.M, ao destacar a dor de dentes que perpassa a história e denunciar um possível fingimento do leitor em relação ao conhecimento da experiência de narrar a experiência de Macabéa, desenvolve uma narrativa que conserva sua força

pela permanente indagação das possibilidades da existência da personagem, principalmente ao enfatizar o seu aspecto esperançoso após consultar a cartomante Madama Carlota, que aparentemente acertara tudo, o que a motivou para uma nova possibilidade de viver: “Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho” (LISPECTOR: 1999, p. 79).

Rodrigo S.M. não consegue explicar “a hora da estrela” de Macabéa, a tragicidade de uma vida que se descobrira em poucos instantes: “Macabéa estava espantada. Só então vira que sua vida era uma miséria” (LISPECTOR: 1999, p. 79). Uma vida “mudada por palavras - desde Moisés que se sabe que a palavra é divina”, não obstante encontraria um iminente fim com um atropelamento por uma Mercedes amarela. Pelas palavras, verifica-se também a ironia como forma de conservar as forças germinativas da narrativa, haja vista que a cartomante revelara uma condição de vida de “excessiva felicidade”, proveniente de “cartas tão boas”, que contrastavam às que foram expostas à moça que saíra de olhos vermelhos por temeridade de um atropelamento sugerido pela leitura do jogo de cartas de Madame Carlota. O destino incerto de Macabéa é também apontado pelo próprio narrador Rodrigo S.M. diante da morte de sua personagem:

Até tu, Brutus?!

Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – que Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação.

Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: não é.

Mas que não se lamentem os mortos: eles sabem o que fazem. Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão. Sou inocente! Não me consumam! Não sou vendável! Ai de mim, todo na perdição e é como se a grande culpa fosse minha. Quero que me lavem as mãos e os pés e depois – depois que os untem com óleos santos de tanto perfume. Ah que vontade de alegria. Estou agora me esforçando para rir em grande gargalhada. Mas não sei por que não rio. A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso.

Macabéa me matou (LISPECTOR: 1998h, p. 85-86).

A perplexidade do narrador diante da morte de Macabéa, o qual não se contenta com uma simples informação sobre a verdade de sua personagem, pode ser expressa na comparação com o alegórico “cavalo morto”, que a própria escritora associa o ato de domar cavalo ao próprio ato da escrita “Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guia-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope” (1999, p. 100), conforme destacado na crônica “Declaração de Amor”. Morta a

personagem, o narrador enfatiza também o próprio fracasso diante da narrativa, a qual, como destaca Walter Benjamin (1994, p. 204), “não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. Em que se assemelham, pois, o desespero do rei Psammenit diante do miserável que lhe fora servidor e o do narrador Rodrigo S.M. diante de sua também miserável personagem? Em ambos os casos, a narrativa conserva sua força germinativa, com um potencial de desdobramento para além da própria condição histórica, como forma de interpretação dos dramas inerentes à condição humana.

3.SEGUNDO CAPÍTULO

3.1.CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICAÇÕES PROVISÓRIAS:

A FRAGMENTAÇÃO DO PROCESSO NARRATIVO

pobre alimária

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boléia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote

(ANDRADE, Mário de. Pau Brasil: 1924)

Ao estabelecer comparação entre os processos históricos e sociais no poema “Pobre alimária”, de Mário de Andrade, e aspectos da narrativa *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector, o crítico Silviano Santiago problematiza o entrecruzamento entre história e ficção, no qual se verificam “as relações entre as construções da história e seu contraponto, ou seja, um passado simultaneamente abolido e preservado em seus vestígios”. Assim como Mário de Andrade narrava a modernidade de São Paulo pelo conflito entre o carroceiro (o Brasil arcaico) e o motorneiro (o Brasil moderno).

A cidade de São Geraldo, na visão de Clarice Lispector, para atingir a condição de metrópole, enfrentava semelhante transição na medida em que o subúrbio, “no ano de 192... já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso” e “não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzina atrás lançando fumaça” (LISPECTOR: 2009, p.11). Nesta cisão cultural que acompanha o processo de modernização na cultura brasileira, a escritora narra os acontecimentos sob um notável procedimento que tem a narrativa, segundo destaca Paul Ricoeur (2012b, p. 103), “de poder se desdobrar em enunciação e enunciado”, como se verifica na imprecisão, na fluidez que podemos inferir da data “no ano de 192...”, o que privilegia a experiência do tempo para além de uma cronologia linear.

Verifica-se, em *A cidade sitiada*, uma dialética “de um complexo formado de tempos sociais distintos, cuja simultaneidade é estrutural, pois estrutural é a presença de dominantes e dominados, e estrutural é a sua contradição” (BOSI: 1992, p. 62). No ensaio *Dialética da colonização*, o crítico Alfredo Bosi (1992, p. 51) considera que “esse coabitar do arcaico com o modernizador não seja um paradoxo conjuntural, mas um fenômeno recorrente na história da colonização”; por conseguinte, na visão de

Alfredo Bosi, os projetos mais agressivos do capitalismo ocidental se plantam por entre modos de viver antigos e resistentes.

Paul Ricoeur, a partir do conceito de representância, problematiza o paralelo entre “realidade” aplicada ao passado e a ficção “irreal”, considerando os efeitos de revelação e transformação da vida e dos costumes resultantes da leitura: “É através da leitura que a literatura retorna à vida, isto é, ao campo prático e pático da existência” (RICOEUR: 2010c, p. 172). No que concerne ao âmbito “prático e pático da existência”, no qual se encontra o complexo formado de tempos sociais distintos, resultante da coabitação do arcaico com o processo modernizador, Clarice Lispector pode vivenciar, ao longo de sua formação literária e cultural, temporalidades distintas que permitiram enxergar tempos sociais distintos. Na crônica “Literatura e Justiça”, a escritora enfatiza a importância do fato social em seu processo de criação literária: “Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir ‘arte’, senti a beleza profunda da luta” (LISPECTOR: 1999, p. 29).

Para Paul Ricoeur, o trabalho de refiguração da práxis pela narrativa, bem como do presente real, documentado, compreende o desafio de mostrar como a refiguração do tempo tanto pela história quanto pela ficção se concretiza por meio dos empréstimos que cada modo narrativo toma um do outro:

Esses empréstimos consistirão no fato de que a intencionalidade histórica só se dá incorporando à sua perspectiva os recursos de ficcionalização que remetem ao imaginário narrativo, ao passo que a intencionalidade da narrativa de ficção só produz seus efeitos de detecção e de transformação do agir e do parecer assumindo simetricamente os recursos de historização que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado efetivo. Dessas trocas íntimas entre historização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o chamado tempo humano, que nada mais é que o tempo narrado. (RICOEUR: 2010c, p. 173)

No caso do escritor, os empréstimos recíprocos entre recursos da intencionalidade histórica e recursos de ficcionalização da narrativa compreendem também o processo de desapropriação de suas leituras, o que consolida o estilo de sua escrita e, por conseguinte, favorece a obnubilação dos seus motivos mais secretos. Cada leitura do escritor, enquanto sujeito-leitor, encadeia-se num processo de descoberta, de revelação, em que o imaginário lida com o encantamento, com o mistério; em contraste, todavia, com as restrições impostas pela realidade, conforme a escritora narra no conto

“Felicidade clandestina”, no qual se verifica uma verossímil tentativa de reconstrução do passado efetivo.

Nesse conto, a narradora-personagem, em tom autobiográfico, rememora as humilhações a que se submetia ao implorar emprestados os livros de uma colega de infância, no Recife, que “possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria” (LISPECTOR: 1998g, p. 10). Com fascínio e inquietação, revela o desejo de ler os livros que a colega tinha, mas que não lia, principalmente *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato⁸, o qual “como casualmente” informou-lhe que possuía, daí o seu “talento para a crueldade”: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses” (LISPECTOR: 1998g, p.10).

A torturante expectativa do empréstimo, sucessivamente adiado, só termina quando a mãe da garota intervém, permitindo-lhe ficar com o livro “por quanto tempo quiser”. Tal experiência proporciona-lhe o desvelamento do encanto, uma vez que elucida uma das peculiaridades de sua poética, a clandestina felicidade, com frequência vivenciada por suas personagens.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.
Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.
Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante.
(LISPECTOR: 1998g, p. 12)

A excitação pela proximidade do livro transforma-o em objeto erotizado: “um livro grosso (...) para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o”. Para o crítico Ricardo Iannace (2001, p. 50), “este amante com o qual se mantém uma ligação clandestina, proibida, é por sugestão o leitor, a quem se dirige o autor de maneira sigilosa e fugaz”, imprescindível na composição do “tempo narrado”. Nesse sentido, do sucessivo adiamento, da clandestina felicidade, podemos inferir um “jogo de sedução”,

⁸ Quanto a Monteiro Lobato, Clarice Lispector permanece-lhe fiel até a maturidade, como afirma em crônica ao *Jornal do Brasil* (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p. 108), intitulada “Fidelidade”: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz”.

existente entre leitor e texto, cujo brio seria “a sua vontade de fruição”. Para Barthes (2004, p.20), o texto de fruição é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. No conto “Felicidade clandestina”, a escritora transforma a relação, aparentemente ingênua, entre a menina e o livro, numa relação erótica, entre “uma mulher com seu amante”, na qual se verificam as trocas íntimas entre a historização da narrativa de ficção e a ficcionalização da narrativa histórica.

Para o crítico Silviano Santiago, Clarice Lispector pertenceria a uma categoria muito especial de ficcionistas, onde é alta a densidade autobiográfica nos textos propriamente ficcionais, o que favorece a identificação dos empréstimos dos recursos de ficcionalização e historização da narrativa e suas múltiplas temporalidades. Na crônica “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, Clarice Lispector relembra a monotonia de Berna, onde morou com o marido Amaury Gurgel Valente e tiveram o primeiro filho, de abril de 1946 a maio de 1949, assim como enfatiza as condições do processo de composição de *A cidade sitiada*: “o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada” (LISPECTOR: 1999, p. 270).

Conforme destacado no primeiro capítulo, Clarice Lispector sofre inquietação e estranheza com a vida tranquila e solitária dos primeiros anos em Berna, “uma vida exteriormente calma e interiormente ocupada” (LISPECTOR: 2007, p.132). O contexto de incerteza e silêncio das pessoas da “sólida Berna”, de nebulosidade, após as catastróficas guerras, em contraste com a realidade do Brasil, onde coabitavam um paradoxal amálgama de estruturas sociais arcaicas e as forçadas tentativas de modernização dos centros urbanos, evidenciam os movimentos físicos em diferentes temporalidades vivenciadas pela escritora. Na crônica “Lembrando uma cidade”⁹ (Fundação Casa de Rui Barbosa: CL: 48, p.i), é possível verificar empréstimos dos recursos de ficcionalização e historização da narrativa, haja vista que a escritora descreve o ambiente de silêncio e mistério, “é o que vejo de uma janela de Berna”:

⁹ A crônica teve como primeiro título “Lembrando uma cidade” (Fundação Casa de Rui Barbosa: CL: 48, p.i), porém é possível encontrá-la com o título “Berna”, em *Para não esquecer* (1999, p. 104)

O forasteiro, tendo diante dos olhos essa beleza perfeita, não saberá talvez elucidar o seu mistério: a cena suíça tem um excesso de evidência de beleza. Após a primeira sensação de facilidade, segue-se a ideia do indevassável. Cartão-postal, sim. Mas aos poucos a imobilidade e o equilíbrio começam a inquietar.

Olha-se para as montanhas ao longe, e é tanto e tranquilo espaço. Mas na pequena cidade alta, de casas e igrejas apertadas por muros que já tombaram, há uma concentração íntima e severa. Na cidade de torres, becos, ogivas e silêncio, o Demônio terá sido expulso para além dos Alpes. Sem o Demônio, restou uma paz perturbadora, marcas de uma vida que se formou com dureza, (...) sinais de conquista lenta, aperfeiçoamento obstinado e penoso.

Obstinação de manter afastado o Demônio? Obstinação que se trabalha nessa ânsia tão suíça de limpeza, vontade de copiar em terra a clareza do ar, obediência à lei de nitidez que a montanha, na sua implacável fronteira, dita. Vontade de imolar a coisa humana, fatalmente impura e desordenada, à límpida abstração dessa natureza. A ordem não é mais um meio, é necessidade em si mesma moral. A ordem não é mais um meio. A ordem é o único ambiente onde um homem suíço pode, na Suíça, respirar. Fora da Suíça, ele se espanta, encantado com aquele Demônio que ele mesmo expulsou.

A descrição da cena suíça abrange desde aspectos geográficos, da pequena cidade alta, dos Alpes, “de casas e igrejas apertadas por muros que já tombaram”, a relacionados à História, ao processo civilizatório do país, “sinais de conquista lenta, aperfeiçoamento obstinado e penoso”; de forma personificadora, à proporção que contrasta o ambiente silencioso, com um “excesso de evidência de beleza”, com o alegórico Demônio, expulso para além dos Alpes. O olhar do forasteiro enfrenta, pois, o desafio de elucidar, em detrimento dos impulsos instintivos, um mistério que subjaz à obstinação suíça pela ordem, por meio da qual se vislumbra “imolar a coisa humana, fatalmente impura e desordenada, à límpida abstração dessa natureza”.

O excesso de evidência de beleza de Berna, obstinada pela ordem, sob um ambiente ainda à sombra das Grandes Guerras, causara estranhamento à escritora, em face do contraste entre realidades sociais e temporalidades distintas às que vivenciara no Brasil. Nos fragmentos aforísticos de “Seco estudo de cavalos”, Silviano Santiago considera que a escritora reescreve parte considerável do primeiro capítulo do romance *A cidade sitiada*, no qual se verificam aspectos arcaicos, de desordem, que permanecem resistentes na realidade social brasileira, mesmo após os processos de modernização, portanto o crítico enfatiza que “no texto curto de Clarice Lispector se recalam, por exemplo, ‘os gritos com que os carroceiros *imitavam os animais para falar com eles*’ (grifo nosso)”, manifesto no romance” (SANTIAGO: 2004, p. 219), o que pode ser verificado no fragmento “O cavalo perigoso”:

Na cidadezinha do interior – que se tornaria um dia uma pequena metrópole – ainda reinavam os cavalos como proeminentes habitantes. Sob a necessidade

cada vez mais urgente de transporte, levadas de cavalos haviam invadido o lugarejo, e nas crianças ainda selvagens nascia o secreto desejo de galopar. Um baio novo dera coice mortal num menino que ia montá-lo. E o lugar onde a criança audaciosa morrera era olhado pelas pessoas numa censura que na verdade não sabiam a quem dirigir. Com as cestas de compras nos braços, as mulheres paravam olhando. Um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota com o título de O Crime do Cavalo. Era o Crime de um dos filhos da cidadezinha. O lugarejo então já misturava a seu cheiro de estrebaria a consciência da força contida nos cavalos.

O Crime do Cavalo compreende um marco para a cidade de São Geraldo, a partir do qual a cidade passa a ser notada por uma esfera comunicacional mais ampla, o jornal. Conforme enfatiza o crítico Carlos Mendes de Sousa (2004, p.159), o referido fato “conduz-nos à fábula fundadora onde o primeiro nome se liga a um episódio protagonizado por esses animais que figuram a exaltação da força originante. Crianças e cavalos na representação do excesso: da energia incontida provoca-se o acidente”. A fusão de elementos entre crianças e os cavalos, no que concerne ao aspecto selvagem junto ao “secreto desejo de galopar” ratificam a condição arcaica do lugarejo que se tornaria uma pequena metrópole.

Em “Seco estudo de cavalos”, Silviano Santiago enfatiza que, ao desaparecerem o narrador objetivo e o personagem em terceira pessoa, ambos são substituídos pelo narrador-personagem subjetivo, “um ‘eu’ que passa a representar e a agir como a ‘moça’ Clarice” (SANTIAGO: 2004, p. 220), portanto o crítico ratifica sua concepção de densidade autobiográfica nos textos propriamente ficcionais da escritora, uma vez que considera os fragmentos aforísticos de “Seco estudo de cavalos” uma série de reflexões dominadas pela subjetividade da escritora, responsável pela narrativa da experiência com cavalos e também pelas novas observações de caráter comportamental e filosófico sobre “moça e cavalo”. No fragmento “Os olhos do cavalo”, as múltiplas temporalidades que transitam tanto em “Seco estudo de cavalos” quanto no romance *A cidade sitiada*, em cujas narrativas se verifica a coabitação do arcaico com o processo de modernização do mundo Ocidental, evidenciam os movimentos físicos e psicológicos da escritora em seu processo de composição, ao imergir no recôndito âmbito da introspecção:

Vi uma vez um cavalo cego: a natureza errara. Era doloroso senti-lo irrequieto, atento ao menor rumor provocado pela brisa nas ervas, com os nervos prestes a se eriçarem num arrepio que lhe percorreria o corpo alerta. O que é que um cavalo vê a tal ponto que não ver o seu semelhante o torna perdido como si próprio? É que – quando enxerga – vê fora de si o que está dentro de si. É um animal que expressa pela forma. Quando vê montanhas,

relvas, gente, céu – domina homens e a própria natureza. (LISPECTOR: 1999, p. 37)

Para o crítico José Miguel Wisnik (1988, p. 287), a expressão vertical do olhar, metafísica, na poética clariceana, remete-se à dimensão da experiência e não se separa do concreto, conforme se verifica a partir do estranhamento em relação ao “cavalo cego”, no trecho acima de “Os olhos do cavalo”, o que aproxima o texto de Clarice Lispector à concepção benjaminiana, acerca do Surrealismo, de revelação ou “iluminação profana”, de inspiração materialista e antropológica, identificado a um tipo de olhar que sonda o impenetrável no cotidiano, e o cotidiano no impenetrável: “De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (BENJAMIN: 1994, p. 33).

A partir da análise do conto “O ovo e a galinha”, José Miguel Wisnik (1988, p. 287) compreende, ao analisar o ovo doméstico e cotidiano, “prototípico, alegórico, marca sublinhada e apagada de um real que hesita entre a consciência e o inconsciente, o eu e o Outro”, que a visão, na poética clariceana, “não se limita a comentar as vicissitudes do olho e do pensamento diante da coisa, mas cifra na própria escolha do objeto arquetipo, matriz e produto final, côncavo e convexo, a um só tempo um modelo de introversão (puro conteúdo oculto) e de extroversão (aparência sem sombra)”. Em “Os olhos do cavalo”, os referidos modelos de introversão e extroversão são pensados a partir da forma do animal, do encontro com o Outro, o que evidencia, ao questionar a cegueira do cavalo, um tipo de olhar que sonda “o impenetrável no cotidiano, e o cotidiano no impenetrável”: “O que é que um cavalo vê a tal ponto que não ver o seu semelhante o torna perdido como si próprio? É que – quando enxerga – vê fora de si o que está dentro de si” (LISPECTOR: 1999, p. 37) .

Conforme considera o crítico Alfredo Bosi (1988, p. 79), “a corporeidade, imanente na expressão do olhar, busca e acha suas metáforas no ser vivo, não excluindo nossos parentes mais próximos, os animais”. O crítico enfatiza que, além de descrever os seus limites, as suas determinações objetivas, situar o olhar compreende uma sondagem da qualidade complexa da sua intencionalidade:

O que é “puro” e o que é “impuro” no interesse, no empenho, na paixão com que o olhar fita as pessoas e as coisas num processo labiríntico onde se enlaçam amor e paixão, medo e conhecimento? A hermenêutica da

linguagem cotidiana, com seus símbolos e figuras e suas alianças de ver e sentir, me parece um dos caminhos para fazer esse exercício de compreensão. (BOSI: 1988, p. 79)

No ensaio *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, a ensaísta Regina Pontieri considera que *A cidade sitiada* é uma tentativa radical de percepção e construção da alteridade, na qual é possível verificar a referida hermenêutica da linguagem cotidiana, na medida em que a ensaísta enfatiza que “essa radicalidade subverte a forma usual de construção do mundo, alterando-a vertiginosamente e apontando para o humano como vidente-visível” (PONTIERI: 2001, p. 85). Nessa perspectiva, Regina Pontieri destaca que a experiência artística realizada pelo trabalho clariceano em *A cidade sitiada* se põe como costura pelo avesso ao se tornar “lugar de prática de uma literatura do concreto, do material” (PONTIERI: 2001, p. 85).

Sob uma ontologia do sensível, em *Fenomenologia da percepção*, o pensador Merleau-Ponty (1999, p. 105) compreende que “olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele”. Nesse sentido, uma hermenêutica da linguagem cotidiana começa por uma abertura ao olhar do Outro, o qual se encontra mergulhado no espaço fluido e aberto da visibilidade. Conforme Alfredo Bosi (1988, p. 81), o olhar fenomenológico, na esfera do pensamento de Merleau-Ponty, “vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido”. O crítico considera que a misteriosa realidade, com seus símbolos e figuras e suas alianças de ver e sentir, na linguagem cotidiana, é “a nossa escola do olhar, e o seu método encontra na descrição do fenômeno pictórico um terreno fértil de exercício” (BOSI: 1988, p. 81).

A ensaísta Regina Pontieri (2001, p. 185), na esteira do pensamento de Merleau-Ponty, estabelece comparação entre a narrativa de *A cidade sitiada* e a arte pictórica ao considerar que esta narrativa “se apresenta como tradução descritivo-ficcional de uma realidade cuja essência é a aparência. Essa tradução se faz pela narrativa que se refrata, concretizando-se através de corpos expostos à visão” (PONTIERI: 2001, p. 185). Não obstante, no que se refere à comparação entre a narrativa clariceana e a arte pictórica, Regina Pontieri enfatiza que a obra de Lispector apresenta uma realidade que tende “a se fechar sobre si como forma de evitar a voragem da força que arrasta para o abismo da não-linguagem, (...) opera ao fim a introjeção explícita do vidente no visível, do escritor na escritura” (PONTIERI: 2001, p. 185-186).

Para Jean Paul Sartre, as artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos mesmos fatores sociais, porém considera que não há paralelismos entre elas: “um coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras” (SARTRE: 1991, p.10). Assim, o pensador destaca que o estilo da obra de arte resulta das combinações imanentes entre os elementos da criação artística: “as notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior” (SARTRE: 1991, p.10). O difícil processo de composição não é um privilégio do escritor, assim como não é o instante de reconhecimento, que nos possibilita a reflexão de tendências mais profundas de uma obra, conforme pensa Sartre quanto ao pintor em relação a sua obra:

Sem dúvida esse conjunto também é habitado por uma alma, e já que o pintor teve motivos, mesmo que ocultos, para escolher o amarelo e não o violeta, pode-se sustentar que os objetos assim criados refletem as suas tendências mais profundas. Só que jamais exprimiriam sua cólera, sua angústia ou sua alegria do mesmo modo que o fariam as palavras ou a expressão de um rosto; estão impregnados disso tudo; e por terem penetrado nessas cores, que por si mesmas já possuíam algo como um sentido, as suas emoções se embaralham e se obscurecem; ali ninguém será capaz de identificá-las com clareza (SARTRE: 1991, p.11).

Os motivos e emoções do artista estão impregnados, ou mesmo obscurecidos entre os elementos da criação artística, haja vista que “não há uma palavra, um gesto humano, mesmo distraídos ou habituais, que não tenham uma significação” (PONTY, 1999, 16-17). Para Merleau-Ponty (1984, p. 278), o pintor transforma o mundo em pintura emprestando o seu corpo ao mundo. Nesta transubstanciação, mister se faz, segundo o pensador, reencontrar o corpo operante e atual, “um entrelaçado de visão e movimento” (MERLEAU-PONTY: 1984, p. 278), no qual se encontra o artista “na sua ruminação do mundo, sem outra ‘técnica’ a não ser a que seus olhos e suas mãos se dão, à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar, desse mundo onde soam os escândalos e as glórias da História” (MERLEAU-PONTY: 1984, p.276). Merleau-Ponty considera que a superposição do mundo visível e o mundo dos projetos motores, partes totais do mesmo Ser, impede concebermos a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito uma representação do mundo, um mundo da imanência e da identidade:

Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou

matéria. Meu movimento não é uma decisão de espírito, um fazer absoluto, que, do fundo retiro subjetivo, decretasse alguma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a sequência natural e o amadurecimento de uma visão. De uma coisa digo que ela é movida, porém meu corpo, este, se move, meu movimento se desdobra. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, irradia de um si...

O enigma reside nisso: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um em si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que toca naquilo que ele toca, do senciante no sentido –, um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY: 1984, p. 278-279)

Merleau-Ponty compreende que a visão se engendra do meio das coisas, “torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas” (MERLEAU-PONTY: 1984, p. 279), de forma que a animação do corpo não é a junção, uma contra a outra, de suas partes, assim como as contingências e outras semelhanças, sem as quais não haveria homem, por simples soma, não fazem que haja um só homem: “Um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do senciante-sensível” (MERLEAU-PONTY: 1984, p. 279).

Estabelecendo como lastro a pintura dos impressionistas Van Gogh e Cézanne, o pensador enfatiza que os problemas da pintura se encontram nesse “sistema de trocas”, numa busca por uma visibilidade secreta, o “instante do mundo” que Cézanne almejava pintar e que de há muito já passou, mas que suas telas continuam a no-lo lançar. Merleau-Ponty (1984, p. 281) enfatiza que a pintura celebra, sobretudo, o enigma da visibilidade, em cujo âmbito “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura baralha todas as nossas categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de mudas significações” (MERLEAU-PONTY: 1984, p. 283).

No conto “O búfalo”, de *Laços de família*, as referidas mudas significações podem ser observadas nos animais presos nas jaulas do Jardim Zoológico (leões, girafas, hipopótamos, elefantes, além do misterioso búfalo negro), sob um olhar questionador e surpreso da narradora, a mulher do casaco marrom, que se revolta, “tentando encontrar-se com o próprio ódio”, ao enxergar o amor presente entre os animais, revelado pela esplêndida e esfíngica leoa, que lentamente se reconstitui perante a tranquilidade do leão, uma cena que ocorre para além da jaula, “onde só o cheiro

quente lembrava a carnificina que ela viera encontrar no Jardim Zoológico” (1998c, p. 126).

Conforme verifica Silviano Santiago (2004, p. 194), adquirindo tonalidades simbólicas e alegóricas, “a condição animal do ser humano e a sua recíproca (a condição humana do animal) são dois pilares de sustentação da viga mestra do pensamento de Clarice Lispector – a reflexão dramática sobre os percalços da vida intensamente vivida e do risco apavorante da morte”. Em “O búfalo”, a metamorfose do humano em animal e do animal em humano, conforme sugere o crítico, pode ser verificada no momento do entrecruzamento dos olhares da mulher e do misterioso búfalo negro, no qual está presente uma dramática reflexão acerca dos percalços da vida e o risco apavorante da morte:

Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa. Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR: 1998c, p. 134-135).

O paradoxal olhar do búfalo, tranquilo de ódio, prende o olhar da mulher, ao reconhecer nele “o ódio que lhe pertencia por direito mas que em dor ela não alcançava” (LISPECTOR: 1998c, p. 131). Sob um mútuo assassinato, “como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara”, o entrecruzamento de olhares, ocorrido pela forma de metamorfose do humano em animal e do animal em humano, conforme enfatiza Silviano Santiago (2004, p. 195), reforça, sob um parasitismo recíproco, significativas ambiguidades que se passam nas fronteiras dos reinos biológicos, podendo ser comuns a humanos e a animais.

Em *A cidade sitiada*, ao identificar-se com a natureza livre e com “a nobreza inquieta” do cavalo, verifica-se o “parasitismo recíproco” do animal com a personagem Lucrecia Neves, na medida em que ocorrem as metamorfoses do humano em animal e

do animal em humano. No espaço ficcional clariceano, Silviano Santiago considera que a contiguidade retórica dos significantes moça e cavalo não se deixou recobrir por laço apaixonado e ontológico, o que nos permite também refletir acerca do possível caráter alegórico entre as referidas significações, uma vez que o crítico insiste em destacar o caráter autobiográfico da narrativa clariceana: “O humano do homem paira no horizonte como uma indicação fugaz, que é ofertada pela contiguidade das vidas paralelas da moça e do cavalo, pela apropriação retórica que dela faz a escritora” (SANTIAGO: 2004, p. 202).

Com efeito, em *A cidade sitiada*, a condição da personagem Lucrecia Neves instiga-nos a pensar São Geraldo por um viés alegórico, por consequência das mudanças do espaço, de subúrbio em metrópole, impulsionadas pela ideia de progresso e aceleração do tempo, haja vista que se verifica também tanto uma relação de contiguidade da protagonista com o cavalo: “A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo” (LISPECTOR: 1998b, p. 22); bem como em relação à própria cidade, conforme se verifica no capítulo “A Caçada”, no qual a cidade é apresentada como uma manifestação de um campo de tensões:

As coisas cresciam com profunda tranquilidade. São Geraldo se mostrava. Ela de pé diante do mundo claro. Felipe falava com rumor perdido... Mesmo os ruídos do subúrbio vinham desmanchados em pálida salva de palmas. A moça olhava de pé, constante, com sua paciente existência de falcão. Tudo estava incomparável. A cidade era uma manifestação. E no limiar claro da noite, um instante de mudez era o silêncio, aparecer era uma aparição, a cidade uma fortaleza, vítimas eram hóstias. E o mundo era a orbe. Nesse novo universo, a uma distância de abismo, estava o parafuso no chão. Lucrecia Neves olhava da própria altura o horror do objeto. Coisas terríveis e delicadas jaziam no chão. O parafuso perfeito. A moça respirava o odor de chumbo da claridade. E virando-se – lá estava São Geraldo: anunciado, inexplicável, pousado com a dureza de um pé. Cada objeto hiperfísico. Os sinais. A moça moveu suavemente as patas. Mas um tom decaiu. Agora, na cor escurecida do ar, cada torre, cada chaminé se aprumou de súbito... Seria o momento de desembarcar e tocar afinal em todas as coisas. A cidade permitiria que se apalpassem arrepiada sua pedra? Antes de fechar-se sobre a ousada presa, elevando seus muros com mais uma laje... (LISPECTOR: 1998b, p.56)

Para Regina Pontieri (2001, p. 131), as duas ordens de mudança, o casamento como modificação da personagem, e o progresso transformando a cidade, ocorrem simultaneamente, mas deslocadas entre si. A ensaísta destaca que as transformações de São Geraldo associam-se à experiência interior de Lucrecia Neves, equivalendo-se, uma como símile da outra, haja vista que “aparecem sucessivamente: os namoros e o início das mudanças de São Geraldo; o casamento e o abandono do subúrbio; o adultério e o

recuo para a ilha como metáfora do estágio anterior à urbanização; a viuvez e a fuga definitiva da cidade, enfim tornada metrópole” (PONTIERI: 2001, p. 130). Do ponto de vista temporal, Regina Pontieri enfatiza que a novidade, em *A cidade sitiada*, encontra-se na configuração de um tempo especializado, exterior à consciência, em detrimento da alternância de temporalidades diversas interiores a ela, conforme se verifica em *Perto do coração selvagem*, em cuja narrativa a protagonista Joana problematiza, contrapondo-se à personagem Lídia, uma concepção idealizada e convencional de casamento:

O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. – Meu Deus! – não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conserva porque se arrasta consigo outra pessoa. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos os seus movimentos. E mesmo o cansaço da vida tem certa beleza quando é suportado sozinha e desesperada – eu pensava. Mas a dois, comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo à própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos nos hábitos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum. Eu sempre dizia: nunca. (LISPECTOR: 1998a, p.149)

A dessacralização de uma concepção de união estável, por meio da instituição do casamento, constitui um dos núcleos de tensão dramática de *Perto do coração selvagem*, uma vez que verificamos um triângulo amoroso conflitivo entre Otávio, Lídia e Joana, sob um jogo de sentimentos ambíguos, de Joana em relação a Lídia, esta, ex-noiva e amante do marido de Joana (Otávio), “que a atrai como seu oposto, e em relação a Otávio, complemento de sua feminilidade” (NUNES: p. 23).

A narrativa problematiza, pois, valores instituídos, o que evidencia uma tensão em relação à ordem vigente. Em *A cidade sitiada*, porém, os relacionamentos humanos são vulneráveis tal como o subúrbio em transformação. O processo de modernização da cidade se sobressai na narrativa, logo, não se verifica uma profundidade dos relacionamentos humanos e o casamento com o almejado forasteiro compreende também uma permanente busca por se libertar “dos muros imaginários que sítiam São Geraldo” (NUNES:1989, p.32).

No capítulo “O cidadão”, Perseu personifica o espírito paciente e provinciano do subúrbio, por conseguinte é apresentado de forma caricata, conforme algumas anedotas “sobre a lentidão de inteligência dos homens de S.Geraldo, enquanto as mulheres eram tão espirituosas!” (LISPECTOR: 1998b, p. 33). Lucrécia Neves e o namorado Perseu

não consolidam um relacionamento duradouro: “Perseu passava de si para a moça e dela para si mesmo sem sentir, as pálpebras piscando e sol e de um pensamento obstinado de amor, que ele não sabia lhe dar” (LISPECTOR: 1998b, p. 45). De forma enfática, Perseu afirma não haver motivo de lhe dar amor: “Ela era como essas pessoas estrangeiras que diziam: ‘no meu país é assim’ (LISPECTOR: 1998b, p. 45). Ainda que frustrado o relacionamento, Perseu seguirá ao longo da narrativa como importante referência, haja vista que a personagem era um dos modos de ser São Geraldo, “um de seus alicerçadores somente por ter nascido quando o subúrbio também se erguia” (LISPECTOR: 1998b, p. 31).

Diferente da concepção transgressora da indomável protagonista Joana, de *Perto do coração selvagem*, Lucrécia Neves almeja, como destino, um “forasteiro”: “Ela o desejara porque ele era um forasteiro, ela o odiava porque ele era um forasteiro” (LISPECTOR: 1998b, p. 60), conforme se refere ao apaixonar-se pelo Tenente Felipe; além disso, vislumbrava quem a pudesse levar para uma metrópole, o que se consolidou ao se casar com o comerciante Matheus Correia: “Querida também não perder tempo e olhar logo a nova cidade – esta, sim! Verdadeira metrópole – que seria o prêmio do forasteiro – todo homem parecia prometer uma cidade maior a uma mulher”. (LISPECTOR: 1998b, p. 120). Verifica-se, pois, na narrativa, que a mudança resultante do processo de modernização é concomitante à transformação interior de Lucrécia Neves; ainda que lentamente, uma metrópole surgiria com a demolição do subúrbio:

A coragem porém era decidir-se a começar. Enquanto não iniciava, a cidade estava intacta. E bastaria começar a olhar para parti-la em mil pedaços que não saberia juntar depois.

Era uma paciência de construir e de demolir e de construir de novo e de saber que poderia morrer um dia exatamente quando demolira em vias de erguer.

No meio de tanta ignorância sentia apenas que precisava começar pelas primeiras coisas de São Geraldo – pela sala de visitas – refazendo assim toda a cidade. Plantara mesmo a primeira estaca de seu reino olhando: uma cadeira. Ao redor porém continuara o vazio. Nem ela própria podia aproximar-se desse campo criado que uma cadeira tornara inabordável. Nunca pudera ultrapassar a serenidade de uma cadeira e dirigir-se às segundas coisas.

Embora, enquanto olhasse, se passasse um tempo que um dia se chamaria de aperfeiçoamento? Aqueles longos anos que se passavam através de momentos espalhados: através de raros instantes Lucrécia Neves possuía um só destino. Como era lenta, as coisas à força de serem fixadas ganhavam a própria forma com nitidez – era o que às vezes conseguia: atingir o próprio objeto (LISPECTOR: 1998b, p. 70-71).

Em *A cidade sitiada*, as mudanças compreendem um processo ininterrupto, de construção e demolição que implicam nos âmbitos social e introspectivo. No ensaio *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman enfatiza que a personalidade do

homem moderno necessita assumir a fluidez e a forma aberta da sociedade hodierna: “Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante” (BERMAN: 2007, p.119).

Para Marshall Berman (2007, p.53), o *Fausto*, de Goethe, compreende uma das ideias mais frutíferas e originais no que diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do autodesenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento social. Ao vender sua alma em troca de dinheiro, sexo, poder sobre os outros e glória, Marshall Berman considera que o desejo de Fausto para si mesmo “é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegrias e desgraças juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento” (BERMAN: 2007, p.53).

No ensaio *Clarice Lispector: o itinerário da paixão*, José Américo Mota Pessanha (1989, p. 191) considera, após percorrer os contos de *Laços de Família* e *A Legião Estrangeira*, a narrativa de *A Cidade Sitiada* como um dos “arautos” da narrativa que destaca como um patamar da esfera ficcional clariceana: *A paixão segundo G.H.*. A ensaísta Regina Pontieri (2001, p. 61) destaca a análise de Pessanha sobretudo em relação ao título que se vincularia ao sentido geral atribuído para *A Cidade Sitiada*: “a essência do homem seria permanentemente uma ‘cidade sitiada’ pois os bichos que o espreitam exigiriam dele ‘a delimitação que define’. O sítio seria ‘o cerco da animalidade’ em função do qual o homem teria que mostrar o que é: seu sentido, sua essência”.

Em *A paixão segundo G.H.*, o processo dinâmico, relacionado ao desejo interminável de crescimento interior da personagem goetheana, conforme destacado por Marshall Berman, pode ser verificado na medida em que a paixão de G.H. revela-se na incorporação do risco de se aproximar das camadas mais secretas e frágeis da condição humana. G.H. narra a própria paixão e o que subjaz a esse processo é uma experiência-limite, nauseante, de comer da massa branca do interior da barata. Como destaca Olga de Sá (1988, p. 220), neste caso, a paixão é, portanto:

uma ontologia, uma metafísica construída pelo método empírico, cuja finalidade é desvelar o ser. Desvelar o ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre, contra a transcendência, que, segundo a narradora, o ultrapassa. A paixão é a dor contra o hábito, que insensibiliza. É a vida, a totalidade, contra o “eu”, o puramente psicológico.

A inquietação existencial de G.H. ocorre dentro do “drama da linguagem”, uma vez que a narrativa segue conflituosa, de forma que as relações entre linguagem e realidade são insistentemente problematizadas. Com efeito, G.H. angustia-se por sentir-se impelida a recriar tudo que antes nominara e acreditara por mera convenção. Nesta experiência epifânica, enfrentada por G.H., podemos inferir que o saber é fundamentalmente falível, assim como também a linguagem é incapaz de tudo exprimir.

A linguagem da poética clariceana incorpora esse drama através do paradoxo, figura estilística medular em *A paixão segundo G.H.*, essencial para designar a inquietação do homem em face da finitude, uma vez que G.H. enfrenta uma travessia ao encontro de uma radical ancestralidade, após degustar da massa branca do interior de um inseto que resistia pacificamente no planeta, “há trezentos e cinqüenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem” (LISPECTOR: 1998e, p.48), eram tão velhas que eram imemoriais, anteriores ao gênero humano.

Além de uma dimensão ontológica à paixão de G.H., é possível inferir uma reflexão acerca da liquidez em relação aos valores instituídos, pois G.H., ao desvelar a própria “máscara”, almeja uma nova verdade, uma “terceira perna”. A desagregação do seu habitual cotidiano surge do confronto de G.H. com a barata. Tomada pelo nojo, vê-se imbuída de um processo de revelação, de angústia, de medo, que a leva a romper com o sistema das relações humanas nas quais vive.

No ensaio *Modernidade líquida*, o pensador Zigmunt Bauman (2001, p. 15) considera que a modernidade começa quando o espaço, o lado sólido e impassível, pesado e inerte; e o tempo, o lado dinâmico e ativo, a força invasora, conquistadora e colonizadora, são separados da prática da vida e entre si, por conseguinte, podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação. Para o pensador, “graças a sua flexibilidade e expansividade recentemente adquiridas, o tempo moderno se tornou, antes e acima de tudo, a arma da conquista do espaço” (BAUMAN: 2001, p.16). Nos tempos modernos, a velocidade do movimento e o acesso a meios mais rápidos de mobilidade, verificados nas avançadas tecnologias, compreendem as ferramentas principais do poder e da dominação. Na concepção de Zigmunt Bauman, o advento da “modernidade líquida” produziu profunda mudança na condição humana, haja vista que os padrões e configurações dos trabalhos de autoconstrução individual mudaram de natureza e foram reclassificados:

Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto-evidentes”; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir. E eles mudaram de natureza e foram reclassificados de acordo: como itens do inventário das tarefas individuais. Em vez de preceder a política-vida e emoldurar seu curso futuro, eles devem segui-la (derivar dela), para serem formados e reformados por suas flexões e torções. Os poderes que liquefazem passaram do “sistema” para a “sociedade”, da “política” para as “políticas da vida” – ou desceram do nível “macro” para o nível “micro” do convívio social (BAUMAN: 2001, 14-15).

Para Zigmunt Bauman, a “modernidade líquida” compreende “uma versão individualizada e privatizada da modernidade”, cuja trama dos padrões e a responsabilidade pelo fracasso caem sobre os ombros dos indivíduos. Nessa perspectiva, a liquefação dos padrões de dependência e interação que as gerações passadas não experimentaram, tornaram-nos, por um lado, maleáveis, o que constitui um fator favorável às mudanças; não obstante, por outro lado, proporcionou um problema social grave, visto que dar consistência e manter os referidos padrões exige esforço perpétuo e compreende uma tarefa inglória diante da contínua e crescente fluidez exigida pelas novas técnicas do poder, que tem como ferramentas principais, conforme enfatiza Bauman (2001, p. 22), o desengajamento e a arte da fuga: “Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado”.

O sítio enfatizado pela ensaísta Regina Pontieri, a partir da análise de José Américo Pessanha, seria, por um lado, tanto ‘o cerco da animalidade’, em função do qual o homem teria que mostrar o que é: seu sentido, sua essência”, compreendendo uma máscara ficcional na poética clariceana, conforme destacamos ao desenvolvermos acerca dos aforísticos “Seco estudo de cavalos”; assim como, por outro lado, a transgressão ao cerco da cidade dá acesso à fratura, à descontinuidade própria da mudança do subúrbio em metrópole, cujas consequências também podem ser verificadas no esgarçamento dos laços sociais à proporção que a protagonista acompanha o progresso de São Geraldo.

As mudanças nos fundamentos da narrativa, em *A cidade sitiada*, de espaço e temporalidade, permitem uma reflexão acerca da instabilidade das relações sociais, assim como nos permite pensar acerca da fluidez dos padrões de dependência e interação que prevalecem numa sociedade cujas tendências dos poderes globais “se

inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade” (BAUMAN: 2001, p. 22).

Sob o lastro do pensamento de Karl Marx, Marshal Berman (2007, p.118) enfatiza que, em nossa sociedade as relações fixas, imobilizadas, são descartadas e as novas relações se tornam aceleradamente obsoletas, portanto “a estabilidade significa tão-somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos”. Nessa perspectiva, o teórico considera que ficamos numa condição estranha e paradoxal, na medida em que os interesses da classe dominante são definidos não só na mudança, mas na crise e no caos: “Catástrofes são transformadas em lucrativas oportunidades para o redesenvolvimento e a renovação, a desintegração trabalha como força mobilizadora e, portanto, integradora”.

A ensaísta Regina Pontieri (2001, p. 132) enfatiza que o progresso se inscreve, em *A cidade sitiada*, numa espécie de história naturalizada, esvaziado de interação humana: “A força da natureza aparece como motor do progresso, tanto quanto das pessoas. Trata-se não do tempo social (referido às intersubjetividades) mas do tempo biológico (o dos corpos vivos) ou astronômico (dos corpos celestes)” (PONTIERI: 2001, p. 135). Não obstante, por defender a concepção de uma história inscrita no plano da natureza, a ensaísta considera sem motivos e como estereótipos de progresso a proliferação de peças e pneumáticos que estouram nas ruas que “já não cheiravam a estábulo mas a arma de fogo deflagrada – aço e pólvora” (LISPECTOR: 1999, p. 194).

Regina Pontieri relaciona, ainda, o conceito de história naturalizada ao pensamento de Walter Benjamin, para descrever a visão da história subjacente ao drama barroco alemão, porém destaca como obsoletos tanto o conceito de *continuum*, quanto o conceito de progresso. Nessa perspectiva, Regina Pontieri destaca que os materiais que sustentam a urbanização de São Geraldo “aparecem não enquanto matéria prima mas como matéria. Tanto quanto as inovações técnicas, esses materiais não se vinculam a sistema algum. Seu surgimento não se dá por desdobramento causal mas como que pela força da fatalidade. A mesma que explicaria os gestos mecânicos das personagens” (PONTIERI: 2001, p. 135).

Conforme destaca o pensador Walter Benjamin (1994, p. 229), compreende-se a História como um *continuum*, “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”, o que contrasta com a visão

historicista linear e idealizada de progresso. Nessa perspectiva, o saber histórico está calcado no presente, de forma contestatória do passado:

O historicismo se contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. (BENJAMIN: 1994, p.232).

Para Walter Benjamin, articular historicamente o passado significa apropriar-se de acontecimentos, ainda que bastante separados, para inscrevê-lo dialeticamente no *continuum* da História, o que implica arrancar a tradição do conformismo, da linearidade. Em *A cidade sitiada*, a natureza estabelece sintonia às mudanças da cidade como também da personagem, como se verifica por meio de uma representação de um mundo indireto:

Eis a flor – mostrava o grosso caule, a corola redonda; a flor se demonstrava. Mas sobre o caule também ela era intocável, o mundo indireto. Inútil ser imóvel: a flor era intocável. Quando começasse a murchar, já se poderia olhá-la diretamente mas então seria tarde; e depois que morresse, se tornaria fácil: podia-se jogá-la fora tocando-a inteiramente – e a sala decresceria, andar-se-ia entre as coisas apequenadas com firmeza e desilusão, como se o que fora mortal tivesse morrido e o resto fosse eterno, sem perigo (LISPECTOR: 1998b, p. 71-72).

Na narrativa, o mundo escuro repleto de bibelôs da única flor no jarro é comparado ao subúrbio, assim como se verificam comparações de fenômenos naturais referentes às transformações da cidade, como a chuva com vento e os relâmpagos que se encontram para além da Cancela que sitia a cidade:

Sentindo-se mais lúcida, perdera no entanto certo tempo incontável – ela que se aproximara tanto que por um instante tivera medo de ser santificada – pela realidade? E agora bem queria prosseguir mas o vazio a rodeava e no vazio a fechadura a prendia – queria alçar-se acima de novo, só quem voava saberia quanto pesava um corpo – a sala se iluminou em silencioso clarão, fechou-se calma e latejante no escuro; a última vela apagada. Trovões tranquilos reboavam além da Cancela. No silêncio as gotas corriam pela vidraça (LISPECTOR: 1998b, p. 78).

As imagens que acompanham as transformações de Lucrecia Neves, ainda que associadas à natureza, não se reduzem à força da fatalidade, assim como é possível verificar um vínculo ao processo de modernização das cidades, haja vista que os modos de viver antigos e resistentes, fenômenos recorrentes na história da colonização, destacados por Alfredo Bosi (1992, p. 51), evidenciam-se com o coabitar do arcaico com o modernizador, conforme podem ser encontrados na narrativa de *A cidade sitiada*:

Na esquina uma carroça de lamparina acesa se arrastava fustigada. Quando as rodas se perderam na distância nada mais se ouviu. Lá estava a cidade. Suas possibilidades aterrorizavam. Mas nunca esta as revelou! (LISPECTOR: 1998b, p. 73)

Em *A cidade sitiada*, as transformações que implicam na ruptura com o cerco que sitia a cidade permitem um questionamento acerca do processo agressivo de modernização realizado no Brasil, sob uma concepção de progresso. Para o crítico Gilberto de Mello Kujawski (1991, p. 190), no ensaio *A crise do século XX*, o Brasil encontra-se envolvido nessa crise em tríplice dimensão: a crise do século XX, comum ao mundo inteiro, a crise da América Latina e a crise propriamente nacional. O crítico considera que o caráter postigo assumido pela modernidade latino-americana, após o rompimento do vínculo político com a metrópole, deve-se à forma apressada na assimilação das ideias modernas: “Nação, razão, ciência, técnica, progresso, paixão degeneram no território latino-americano, em bizarras figuras de retórica, armações grandiloquentes e mascaradas obscurantistas” (KUJAWSKI: 1991, p. 192). Conforme observa Kujawski (1991, p.194), a ideia de progresso, em países latino-americanos, não passa de um ideal retórico:

Nenhum ideal foi mais enfaticamente retórico na América Latina que o ideal do progresso. O problema era realizar o progresso sem os seus pressupostos essenciais. Sem que cada país se constituísse, efetivamente, em Estado, dotado de poder coeso e de potências eficazes. Sem a necessária saturação de racionalidade, não limitada às elites, mas em todo o corpo social. Sem criatividade científica e tecnológica.

Para Kujawski, a América Latina industrializou-se sem se modernizar. Até o fim da Segunda Guerra Mundial, esse continente encontrou relativa estabilidade, fundada na aparente integridade de sua estrutura arcaica, regida pelas oligarquias todo-poderosas. A economia e o modo de vida eram predominantemente rurais. Terminada a Segunda Guerra, o cenário encontrou sensíveis alterações. O processo de industrialização, como aconteceu no Brasil, acelerou-se, o que proporcionou o desequilíbrio social, com elevado índice de êxodo rural e inchaço populacional das grandes cidades, bem como o desequilíbrio político, com a ascensão do populismo.

Como observa Nicolau Sevcenko (2001, p.24), “o desdobramento das características introduzidas pela Revolução Científico-Tecnológica de fins do século XIX” proporcionaram à economia mundial acelerado e contínuo progresso técnico; porém, durante as grandes guerras, a humanidade presenciou uma alarmante crise econômica, de implicação global. O crítico enfatiza, pois, que as Grandes Guerras

compreendem a queda vertiginosa, análoga à de uma montanha-russa, na qual a humanidade se precipitou, após ascensão contínua, metódica e persistente, do século XVI até meados do XIX, o que proporcionou “uma tendência contínua e acelerada de mudança tecnológica, com efeitos multiplicativos e revolucionários sobre praticamente todos os âmbitos da vida no planeta” (SEVCENKO: 2001, p.23).

No que concerne à complexidade dos valores éticos, em face da fluidez das relações pessoais resultante da crise do Século XX, o pensador Edgar Morin (2007, p. 25) considera que os tempos modernos estimularam o desenvolvimento de uma autonomia nos âmbitos da economia, da ciência e da arte que levaram a um deslocamento da ética global: “Em todos os campos, o desenvolvimento das especializações e dos compartimentos burocráticos tendem a encerrar os indivíduos num domínio de competência parcial e fechado, de onde deriva a fragmentação e a diluição da responsabilidade e da solidariedade” (MORIN: 2007, p.25). Para o pensador, o desenvolvimento do individualismo ético apresenta dois aspectos antagônicos: “o enfraquecimento da tutela comunitária conduz, ao mesmo tempo, ao universalismo ético e ao desenvolvimento do egocentrismo” (MORIN: 2007, p.26).

Sob a interpretação do crítico José Américo Mota Pessanha, *A cidade sitiada* é associada à condição do homem, cuja essência estaria protegida por uma permanente “cidade sitiada”. Verifica-se, pois, tanto uma resistência “às grandes escuridões além da Cancela”, quanto o fascínio por subverter as próprias delimitações, em função deste sítio o homem teria de descobrir-se, mostrar-se para além dos próprios muros, numa busca de si, do seu sentido, sua essência:

Se ao menos a moça estivesse fora dos seus muros. Que minucioso trabalho de paciência o de cercá-la. De gastar a vida tentando geometricamente assediá-la com cálculos e engenho para um dia, mesmo decrépita, encontrar a brecha.

Se ao menos estivesse fora de seus muros.

Mas não havia como sitiá-la. Lucrecia estava dentro da cidade.

A moça se inclinou para fora, escutava, olhava, ah, chuva com vento, dizia seu calmo sangue, ela se inclinava, escutava, ah! respirava Lucrecia Neves quebrando-se de encontro às grandes escuridões além da Cancela: devia estar chovendo nos trilhos desertos (LISPECTOR: 1998b, p. 74).

Lucrecia Neves, cercada pelos muros da cidade, almeja ir além do subúrbio, assim como, por meio do casamento, verifica-se uma busca de si por meio do outro. Ao inclinar-se para olhar o que está além dos muros da cidade, observa, com receio e temeridade as “grandes escuridões além da Cancela”, das quais é possível inferir a

indefinição, as incertezas que a esperariam com as transformações almeçadas, as quais exigiriam dela novos paradigmas para se enxergar a realidade.

O pensador Edgar Morin, no que concerne aos paradigmas do pensamento Ocidental, considera que a crise dos fundamentos da ética compreende uma crise geral dos fundamentos da certeza, na qual os “valores” ocupam o lugar deixado vazio pelos fundamentos para fornecer uma referência transcendente intrínseca que tornaria a ética autossuficiente. Nessa perspectiva, para o pensador, a crise dos fundamentos éticos é produzida por e produtora de:

- aumento da deterioração do tecido social em inúmeros campos;
- enfraquecimento, no espírito de cada um, do imperativo comunitário e da Lei coletiva;
- fragmentação é, às vezes, dissolução da responsabilidade na compartimentação e na burocratização das organizações e empresas;
- um aspecto cada vez mais exterior e anônimo da realidade social em relação ao indivíduo;
- hiperdesenvolvimento do princípio egocêntrico em detrimento do princípio altruísta;
- desarticulação do vínculo entre indivíduo, espécie e sociedade;
- des-moralização que “culmina no anonimato da sociedade de massa, na avalanche midiática e na supervalorização do dinheiro”. (MORIN: 2007, p.28-29)

No ensaio *O paradigma perdido: a natureza humana*, Edgar Morin (1973, p. 139) enfatiza que o *homo sapiens* é um “tecido de contradições”, “um animal crístico: é, ao mesmo tempo, a fonte dos seus falhanços, dos seus sucessos, das suas invenções e, também, da sua neurose fundamental”. A amplitude e a profundidade do caráter crístico do *homo sapiens* encontram suas respostas fundamentais na magia, no rito e no mito, os quais são os constituintes fundamentais, conforme destaca Edgar Morin (1973, p. 142), da arquitetura sapiencial, sem a qual a humanidade poderia não ter sobrevivido.

Para uma compreensão da natureza humana, o pensador Edgar Morin (1973, p. 145) afirma ser necessário unir as noções contraditórias do nosso entendimento: “ordem e desordem são antagonistas e complementares, na auto-organização e no devir antropológico”, portanto o caráter *sapiens-demens* compreende uma ligação do homem razoável (*sapiens*) ao homem louco (*demens*) e a suas diversas faces:

Precisamos de ligar o homem razoável (*sapiens*) ao homem louco (*demens*), ao homem produtor, ao homem técnico, ao homem construtor, ao homem ansioso, ao homem gozador, ao homem extático, ao homem cantante e dançante, ao homem instável, ao homem subjectivo, ao homem imaginário, ao homem mitológico, ao homem crístico, ao homem neurótico, ao homem erótico, ao homem úbrico, ao homem destruidor, ao homem consciente, ao homem inconsciente, ao homem mágico, ao homem racional, numa cara com muitas faces, em que o homínideo se transforme em homem (MORIN: 1973, p. 145).

O pensador considera que os traços acima destacados se dispersam, compõem-se, recompõe-se, de acordo com os indivíduos, as sociedades, os momentos, o que aumenta, por conseguinte, a diversidade da humanidade, cujo lastro não pode estar sedimentado numa plasticidade vaga, modelada ao sabor das circunstâncias, pelos meios e pelas culturas, porém na unidade de um sistema hipercomplexo.

Nessa perspectiva, para uma compreensão da condição humana na poética clariceana, necessário se faz uma reflexão acerca das incertezas da personagem Lucrecia Neves, quanto de outras personagens do universo ficcional clariceano, em seu processo de transformação em face dos próprios cercos que a delimitam por conta de convenções, na mesma medida em que ocorrem as mudanças que transformariam São Geraldo, de subúrbio em metrópole. O pensamento de Edgar Morin, ao perscrutar a diversidade humana, aprofunda reflexão no que concerne ao âmbito das incertezas, uma vez que as personagens enfrentam experiências-limite e mudanças no âmbito da introspecção, assim como a crise dos fundamentos éticos e aos paradigmas perdidos. O “parasitismo recíproco” entre homem e animal, conforme destacamos com Silviano Santiago, a partir de “Seco estudo de cavalos”, compreende, pois, uma tensão que põe à prova o cerco da “cidade sitiada”, na qual se situa o próprio homem, conforme destacamos a partir da interpretação de José Américo Mota Pessanha, que identifica a narrativa de *A Cidade Sitiada* como um dos arautos de *A paixão segundo G.H.*

3.2 “PERTENCER” COMO FORMA DE VIVER – CRÔNICAS PARA UMA “DESCOBERTA DO MUNDO”

O processo de *viver* é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. (Mamãe, disse o menino, o mar está lindo, verde e com azul e com ondas! Está todo anaturezado! Todo sem ninguém ter feito ele!) A impaciência enorme (ficar de pé junto da planta para vê-la crescer e não se vê nada) não é em relação à coisa propriamente dita, mas a paciência monstruosa que se tem (a planta cresce de noite). Como se se dissesse: “não suporto um minuto mais ser tão paciente”, “essa paciência de relojoeiro me enerva”, etc: é uma impaciente paciência. Mas o que mais pesa é a paciência vegetativa, boi servindo ao arado. (LISPECTOR: 1999, p. 445).

No primeiro capítulo, destacamos a submissão ambígua ao processo de escrita que Clarice Lispector não hesita em confirmar e que a acompanha ao longo de sua formação intelectual, numa extensa trajetória literária: “O processo de escrever é feito de erros” (LISPECTOR:1999, p.73). Sob o recurso da metalinguagem, a confissão em relação a esta “submissão” é reiterada no *Jornal do Brasil*, em crônica de 1973, na qual se destacam as imagens do menino fascinado com a beleza do mar e com o crescimento das plantas, a paciência do relojoeiro e o ruminar do boi servindo ao arado, que se vinculam, metaforicamente, ao processo de composição da escritora.

Na referida crônica, a escritora altera a assertiva de “Submissão ao processo”, substituindo o termo “escrever” por “viver”: “O processo de viver é feito de erros”, o que, longe de ser uma mera mudança de termos, reforça o vínculo que estabelece o entrecruzamento entre história e ficção, na poética clariceana, “com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história” (RICOEUR: 2012c, p.328), verificados, sobretudo, nas correspondências, entrevistas, em outras produções intelectuais, assim como nas crônicas que a escritora destinava ao jornal, nas quais é possível observar “o tempo narrado”, a partir das relações na esfera ficcional da escritora com os acontecimentos históricos.

Na crônica “Esclarecimentos. Explicação de uma vez por todas.”, que mencionamos no primeiro capítulo para destacarmos a correspondência ao Presidente Getúlio Vargas, Clarice Lispector aponta importantes considerações sobre si e sobre acontecimentos de sua trajetória cultural, visando a desmistificação dos fatos, dos mistérios e mitos que foram criados acerca da vida da escritora, o que a incomodava. Nesta crônica, além de verificarmos a trajetória da família Lispector, escreve também, com entusiasmo, sobre a importância da cultura brasileira, em especial a nordestina, e sobre a língua portuguesa, fatores essenciais em sua formação artística e cultural:

Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos.

Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prossegui viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade.

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é

claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de outros países. Minhas credices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá. Somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira-carioca (LISPECTOR: 1999, p. 319-320).

Clarice Lispector enfatiza considerar-se brasileira e amante da língua portuguesa, da qual afirma ter feito sua “vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor”. A experiência com a língua portuguesa, juntamente com a do livro, uma das paixões que desde a infância Clarice Lispector cultivou, propiciou-lhe outras experiências, a da sensibilidade, da historicidade, do pensamento humano, projetadas pela experiência de leitura, conforme afirma a escritora ao destacar o aprendizado das leituras iniciais, assim como revela a experiência da escrita como uma descoberta: “Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor! Aí disse: ‘Eu também quero’ (LISPECTOR, apud GOTLIB:1995, p.39).

No ensaio *A memória, a história e o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007, p. 247) compreende a história como uma escrita, de uma ponta a outra: dos arquivos aos textos de historiadores, escritos, publicados, a ler. O pensador considera que a representação não se acrescenta de fora à fase documental e à fase explicativa, mas a acompanha e a sustenta: “a representação no plano histórico não se limita a conferir uma roupagem verbal a um discurso cuja coerência estaria completa antes de sua entrada na literatura, mas que constitui propriamente uma operação que tem o privilégio de trazer à luz a visada referencial do discurso histórico” (RICOEUR: 2007, p. 248). Em *A paixão segundo G.H.*, essa operação pode ser refletida a partir da narradora G.H., que, após uma experiência-limite, a protagonista, ao degustar da massa branca do interior da barata, possibilita-nos uma reflexão existencial, por intermédio de uma linguagem instigante, tecida de forma paradoxal e transgressora, no que concerne às convenções sociais e morais, por conseguinte, ainda que através de uma “linguagem sonâmbula”, sofre ao tentar representá-la:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. 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 linguagem que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem

sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (LISPECTOR: 1998e, p.21).

A desilusão da protagonista, ao perceber que perdera, em poucos instantes, sua “formação humana” representa, com peculiar sensibilidade, a angústia contemporânea, os tormentos existenciais e psicológicos provenientes do abalo sofrido pela condição humana ao vivenciar o conturbado século XX, assim como se infere uma reflexão acerca do inacabamento e da incompletude humana, que problematiza, conforme enfatiza o pensador Edgar Morin, toda concepção demasiado coerente que petrifica ou endeusa o humano, visto que mostra “não só os limites da sua razão, mas também do seu espírito. Apresenta-o sempre infantil e adolescente, inclusive na idade adulta; infantil diante da morte. Mostra-o arcaico sob uma casca moderna; neurótico sob a carapaça da normalidade. Mostra que a inteligência é difícil e que a ilusão é o seu risco permanente” (MORIN: 2007e, p.289)

Nesta perspectiva, a condição de “criar sobre a vida”, através de uma “linguagem sonâmbula”, a que se refere a narradora de *A paixão segundo G.H.*, a partir da qual podemos inferir a historicidade da obra, evidencia a relação complementar e antagônica indivíduo/sociedade, enfatizada pelo pensador Edgar Morin, considerando-se a complexidade humana, sob uma concepção que questiona e rompe com toda tentativa “de racionalizar o ser humano, de racionalizar a história, de racionalizar a vida” (MORIN: 2007e, p. 287).

Não obstante, no que diz respeito ao embate de forças sociais existentes ao longo da elaboração de sua obra, o escritor enfrenta uma posição paradoxal na sociedade, no campo do poder com o qual interage e no campo intelectual, no qual se engendra progressivamente o fetichismo do “criador”. Na entrevista concedida a Júlio Leaner, Clarice Lispector enfatiza incomodar-se com o rótulo de “ser escritor”, após ser questionada quais “problemas” lhe traz a “Clarice Lispector escritora” e de forma esse rótulo interfere na maneira das pessoas lidarem com ela: “Às vezes através desse rótulo. Tudo que eu digo, a maior bobagem, então é considerada ou uma coisa linda ou uma coisa boba. Tudo na base de ser escritora. É por isso que eu não ligo muito para essa coisa de ser escritora, de dar entrevista. É porque eu não sou isso”¹⁰.

¹⁰ Clarice Lispector (vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.

No que tange à posição do escritor, conforme considera Pierre Bourdieu (1996, p.216), “o obstáculo que o impede de ver e de saber o que está realmente em jogo em sua análise (...) é precisamente tudo aquilo que o prende a essa posição de escritor”. Com efeito, uma obra literária não existe por si mesma, fora das relações de interdependência que a unem a outras obras, bem como ao seu tempo. Inserida na realidade social, cada obra singular se define a partir da tensão que se estabelece entre as obras posicionadas num campo que obedece às próprias leis de funcionamento e de transformação, na História.

No que concerne à relação entre o conhecimento estético e o histórico, Paul Ricoeur (2011, p.36), no ensaio *Teoria da interpretação*, desenvolve reflexão acerca da originalidade da dialética entre sentido e referência e considera que somente esta dialética “diz alguma coisa acerca da relação entre a linguagem e a condição ontológica do ser-no-mundo”. Nessa perspectiva, a narrativa, na qual se instaura o universo ficcional, ao se constituir, traz sua pré-figuração, o que significa pensar o lugar, o tempo de sua produção, portanto soma-se ao seu campo aquilo que a pré-figuração configura e reconfigura, por mais que a linguagem não tenha um mundo próprio. Com efeito, para Ricoeur (2011, p.36), “a noção de trazer a experiência é a condição ontológica da referência”, visto que a voz narrativa, junto à experiência do leitor, interage com o texto para interpretar as situações da realidade, “porque estamos afectados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão de tais situações, temos algo a dizer, temos a experiência para trazer à linguagem” (RICOEUR: 2011, p.36).

Na crônica “Escrever para jornal e escrever livro”, Clarice Lispector (1999, p. 421) destaca situações que giram em torno do âmbito da voz narrativa, à proporção que estabelece diferenças acerca das peculiaridades e riscos de cada gênero literário, como menciona a temeridade, ao escrever para jornal, pois “escrever muito e sempre pode corromper a palavra”; assim como enfatiza as diferenças dos respectivos leitores: “num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum” (LISPECTOR: 1999, p. 421). A escritora não hesita, portanto, em afirmar que valoriza bem mais a escrita dos livros à escrita em jornais: “Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais – isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo” (LISPECTOR: 1999, p. 421).

A exposição de si nos dois discursos, ao escrever para jornal ou para livro, evidencia a posição paradoxal do escritor na sociedade, o que Pierre Bourdieu compreende como a construção de um “fetichismo do criador”, considerando-se que a escritora sabia que seria lida e participaria do embate de forças sociais existentes ao longo da recepção de sua obra. Na crônica “Escrever”, destacada também no primeiro capítulo, verifica-se uma distinção estabelecida pela escritora entre a escrita dos dois tipos de discursos, sobre os quais destaca o caráter salvífico e doloroso do processo de composição da narrativa ficcional. Na crônica, a escritora considera o ato de escrita uma necessidade, “uma maldição que salva”, haja vista que nada o substitui, porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é impossível se livrar:

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a "coisa" vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.

Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros. (LISPECTOR:1999, p. 134)

A crônica “Escrever”, escrita em 14 de setembro de 1968 para o Jornal do Brasil, foi publicada em um momento que Clarice Lispector intensifica sua produção de crônicas para o jornal, após ter escrito os últimos livros, *A paixão segundo G.H.* e *Laços de família*, em 1964, o que permitiu maior divulgação e exposição da escritora, conforme mencionamos no primeiro capítulo, com a observação do crítico Benedito Nunes (1982, p.13), que destaca que a maior recepção à obra de Clarice Lispector se deu a partir de 1959, com o livro de contos *Laços de família* (1964), que despertou também o interesse pelos romances *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961), assim como o crítico enfatiza que a publicação de *A paixão segundo G.H.* (1964) representou um patamar de sua produção ficcional.

A narrativa de *A paixão segundo G.H.*, a qual consideramos um ápice da produção ficcional da escritora, exerce, em nossa concepção, a função de principal articulador com outras narrativas que constituem a obra de Clarice Lispector, visto que esta instigante e enigmática construção literária, em estilo monologal, permite-nos compreender o desencadeamento do processo da escrita clariceana, centrado na experiência interior, na sondagem dos estados de consciência individual, num grau paroxístico, que leva a níveis paradoxais da linguagem, iniciado em *Perto do coração*

selvagem; assim como podem ser verificadas, a partir deste ápice, articulações entre o processo de composição da escritora e a sua vida literária, compreendendo o seu contexto e o campo literário em que se desenvolve sua trajetória. Nessa perspectiva, compreende-se a obra literária como um produto humano, um bem cultural, na medida em que o escritor explora o seu condicionamento histórico e nele interfere, em proveito de uma estética que o particulariza.

Em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (2012c, p. 272) enfatiza que “o único tipo de autor cuja autonomia está em jogo não é o autor real, objeto de biografia, mas o autor implicado. É ele que toma a iniciativa do teste de força que subjaz à relação entre escritura e leitura”. Cabe investigarmos, pois, as diferenças e contribuições, para uma interpretação da poética clariceana, entre a voz narrativa das crônicas escritas para jornal e a presente nos romances, o que nos permite questionar tanto a “falácia da intenção¹¹”, quanto o confuso relacionamento com uma psicologia do autor, cuja ênfase recai sobre as técnicas mediante as quais uma obra se torna comunicável. É possível verificá-lo na relação estabelecida pelo biógrafo Benjamin Moser, que enfatiza o peso da culpa da escritora, destacado na crônica “Pertencer”, em relação a um possível estupro sofrido pela mãe nos pogroms, como forma de interpretação do romance *A paixão segundo G.H.*, no qual a personagem G.H. comete o ato de comer da massa branca do interior da barata:

Oculto sob a confrontação de G.H. com a barata agonizante está uma lembrança da mãe agonizante da própria Clarice Lispector. A identidade da sua mãe com a barata é um dos aspectos mais chocantes desse livro perturbador. No entanto é difícil evitar a conclusão de que era isso o que Clarice pretendia: “Mãe, bendita sois entre as baratas (MOSER: 2009, p. 387).

Na crônica “Pertencer”, Clarice Lispector afirma que foi preparada para ser dada à luz de um modo bonito, pois fora feita para uma missão determinada, cuja falha

¹¹ Em seu *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (2004, p. 240-241) destaca que o problema relacionado à intenção do autor “desponta quando se pretende erigí-la em critério de julgamento, ou de argumento valorativo, quer dizer, quando a obra é interpretada e avaliada com base na coerência entre a intenção e a realização”. Massaud Moisés destaca tanto o repúdio à intenção do autor, sob o prisma crítico de W.M. Winsatt e Monroe C. Beardsley, os quais enfatizam que esta crítica não é nem admissível nem desejável como padrão de julgamento do êxito de uma obra literária, quanto apresenta a posição menos intransigentemente extremista de René Wellek e Austin Warren, os quais consideram as intenções do autor enquanto racionalizações, comentários que é preciso ter em conta, porém devem ser criticados à luz da obra de arte acabada.

Massaud Moisés (2004, p. 241) considera falacioso “transformar o conhecimento da intenção em recurso sistemático da tarefa crítica; tomá-lo em conta quando a obra o reclamar, ainda que para o recusar mais adiante, é que não pode ser considerado falacioso”. Portanto, o crítico destaca que a falácia consiste em “admitir a intenção como um critério de valor, em vez de estabelecê-lo como base do próprio texto”.

proporcionara-lhe o sentimento de culpa: “Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa” (LISPECTOR: 1999, p.111). Benjamin Moser, ao associar a identidade da mãe de Clarice Lispector à barata, destaca também a análise da ensaísta canadense Claire Varin, no ensaio *Línguas de fogo*, que defende, porém não mencionando o especulado estupro nos pogroms, semelhante associação ao “fantasma da mãe morta-viva”: “a mãe, sob a forma de uma barata, é esmagada contra a porta de um armário pela narradora embriagada pelo desejo de matar” (VARIN: 2002, p.46).

Em *Línguas de fogo*, Claire Varin enfatiza que Clarice Lispector nasce sob o signo da vagueza e da culpa, por causa do fracasso decorrente da superstição, em relação à cura da doença não esclarecida da mãe, conforme a ensaísta destaca em nota: “Nem Tania Kaufmann, nem Elisa Lispector, a duas irmãs de Clarice Lispector, souberam me dizer em que consistia exatamente a doença de que sofria a mãe. Talvez fosse uma doença infecciosa. Quanto a Clarice Lispector, morreu de um câncer no útero, em seguida generalizado” (VARIN: 2002, p. 100). A ensaísta reitera o fato de Clarice Lispector não cessar de reviver dolorosamente o seu nascimento: “A mãe é a filha, é a barata, é o pus, é a joia” (VARIN: 2002, p. 46). Por conseguinte, considera o ritual de G.H. ao mesmo tempo repugnante e sedutor: “G.H. funde-se ao grande todo orgânico, insípido, semeado de lesmas, insetos, raízes, terra ou corpo maternal, plasma, mãe e filha, uma barata e sua matéria” (VARIN: 2002, p. 46).

Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora compreende que “a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la” (LISPECTOR: 1998e, p. 176), o que possibilita, à tessitura poética, estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis, capaz de fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Na esteira do pensamento de Edgar Morin, mister se faz pensarmos, no itinerário místico de G.H., o vínculo entre o saber e o dever, para uma ética do conhecimento, uma vez que o pensamento complexo reconhece a autonomia da ética ao mesmo tempo que a religa: “A ética do conhecimento luta contra a cegueira e a ilusão, éticas inclusive, e o reconhecimento das incertezas e das contradições, éticas inclusive” (MORIN: 2007, p. 60). Para Edgar Morin, a ética do conhecimento, ao “trabalhar para pensar bem”, reconhece a complexidade humana:

não dissocia indivíduo/sociedade/espécie; essas três instâncias interligam-se, gerando-se reciprocamente, sendo fins e meio entre elas, mas, ao mesmo tempo, continuando potencialmente antagônicas. O indivíduo é sapiens/demens, faber/mitologicus, economicus/ludens, prosaico/poético, uno e múltiplo (MORIN: 2007, p. 63).

Edgar Morin compreende que a complexidade humana, social e histórica reconhece os desvios, derivas, possessões: “Não fixa o ser humano e sabe que o pior (degradação) e o melhor (regeneração) podem vir dele” (MORIN: 2007, p. 63). A paixão de G.H., assim como a paixão da narrativa, revela-se na incorporação desse risco de se aproximar da nebulosidade, na qual se encontram o caráter de degradação e o de regeneração do humano, de “naufragar na introspecção”, pois vislumbra a “vida crua”, ancestral, o “neutro”; logo, na paixão de G.H., verifica-se uma desautomatização de valores instituídos e da própria linguagem, haja vista que a protagonista percorre uma “via crucis” imanentista, parodiando, por conseguinte, a paixão de Cristo, visto que G.H. transgredir a concepção soteriológica que situa Deus e o homem em planos ontológicos distintos.

Através da falência da forma, com o fracasso da linguagem, a escritura constitui uma travessia, do caos ao silêncio, delineada por um “eu” em crise, múltiplo, revestido por diversas máscaras, que no decorrer desse itinerário místico, desnuda-se ao primitivo do ser, “onde nem o pensamento pensa”. Verifica-se que, desde o início da narrativa, já após a experiência mística, G.H. encontra-se em conflito: “ _ _ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” No entanto, é com receio que G.H. pretende dar corpo às suas sensações; desde então, a linguagem começa também o seu itinerário místico: “receio a começar a fazer um sentido (...). Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém?” (LISPECTOR: 1998e, p. 15).

No itinerário místico de G.H., a narrativa é desenvolvida sob um permanente conflito, de forma que as relações entre linguagem e realidade são insistentemente problematizadas. Esta tensão revela-se pelas enfáticas repetições, através dos paradoxos e das antíteses que pulsam com intensidade em sua tessitura poética, notório na epifania irônica e corrosiva posterior ao confronto de G.H. com a barata:

E seus olhos eram insossos, não salgados como eu queria: sal seria o sentimento e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca. Sentada, eu estava consistindo. Sentada, eu estava consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com

entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa.

Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa coisa, sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. Insípidez: o gosto agora não passava de um travo: o meu próprio travo. Por um instante, então, senti uma espécie de abalada felicidade por todo o corpo, um horrível mal-estar feliz em que as pernas me pareciam sumir, como sempre em que eram tocadas as raízes de minha identidade desconhecida. (LISPECTOR: 1998e, p.86)

O olhar fascinado de G.H. para os olhos da barata permite-nos a constatação de que a protagonista reconfigura sua concepção de mundo, como se ela o olhasse pela primeira vez. Com efeito, G.H. angustia-se por sentir-se impelida a recriar tudo que antes nominara e acreditara por mera convenção. Dessa forma, a expressividade e a intensidade inerentes ao fluxo da poética clariceana evidenciam-se nas repetições, de mesmos termos e de mesmas frases, dotadas de valor rítmico. Conforme destaca Benedito Nunes (1989, p. 139), a estrutura circular reiterativa em *A paixão segundo G.H.* constitui elos de uma teia verbal compacta, a repetição domina como processo que atinge a palavra, a frase, o período, a ordenação dos períodos em cada capítulo e a sequência dos capítulos dentro do livro, portanto

o aumento da teia de significações que com o ‘neuro’ se relacionam só faz aumentar as possibilidades do jogo entre palavra e coisa, do jogo entre o objeto idêntico e o seu respectivo significado que prolifera, deixando fora de si a presença extralinguística e assimbólica desse mesmo referente, que outros conceitos associados ao primeiro significado modificam por meio das conotações que lhe são próprias. (NUNES:1989, p. 139)

Benedito Nunes observa que a repetição subverte a lógica do discurso, em *A paixão segundo G.H.*, uma vez que, aumentando e mostrando a irrepresentabilidade das coisas, não só interfere na lógica do discurso, mas aumenta a área de silêncio das palavras. O crítico considera o silêncio como índice-limite da intencionalidade criadora dirigida à linguagem: “o silêncio é a origem e o destino da obra que sustenta a errância do sentido assinalado pelo paradoxo, e através da qual, ao longo da experiência extática relatada, a própria linguagem, tentando falar de uma realidade indeterminada, mostra, pela fuga do significado que os significantes em cadeia não preenchem, o que não é mais enunciável ou dizível” (NUNES: 1989, p. 144).

Paul Ricoeur considera que a estratégia de persuasão, que tem o leitor como alvo, parte do autor, cujo apagamento “faz parte da panóplia de disfarces e máscaras de que o autor real faz uso para se transformar em autor implicado” (RICOEUR: 2012c, p. 273). Compreende-se, pois, uma falácia reduzir a interpretação da paixão de G.H. como

uma intenção de relacioná-la a uma culpa carregada pela escritora, associada ao “fantasma da mãe-morta”. Nem mesmo na crônica “Pertencer”, na qual procuram fundamentação os ensaístas Benjamin Moser e Claire Varin, não é possível afirmar que o texto mostra o mundo “à maneira de um vidro transparente cuja existência se poderia esquecer” (MAINGUENEAU: 2001, p. 157), no qual estariam as chaves interpretativas para uma compreensão do itinerário místico de G.H., como uma possível associação direta entre “a barata” e Marieta, a mãe de Clarice Lispector, que teria sofrido o estupro nos pogroms deduzido por Benjamin Moser, haja vista que a voz narrativa se revela hesitante ao afirmar o desejo frustrado de pertencimento:

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça.

Se no berço experimentei esta fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino. A ponto de meu coração se contrair de inveja e desejo quando vejo uma freira: ela pertence a Deus.

Exatamente porque é tão forte em mim a fome de me dar a algo ou a alguém, é que me tornei bastante arisca: tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre. Sou, sim. Muito pobre. Só tenho um corpo e uma alma. E preciso de mais do que isso. Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma. O que é um fac-símile triste.

Com o tempo, sobretudo os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova de ‘solidão de não pertencer’ começou a me invadir como heras num muro.

Se meu desejo mais antigo é o de pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações? Porque não é isso o que eu chamo de pertencer. O que eu queria, e não posso, é por exemplo que tudo o que me viesse de bom de dentro de mim eu pudesse dar àquilo que eu pertencesse. Mesmo minhas alegrias, como são solitárias às vezes. E uma alegria solitária pode se tornar patética. É como ficar com um presente todo embrulhado com papel enfeitado de presente nas mãos — e não ter a quem dizer: tome, é seu, abra-o! Não querendo me ver em situações patéticas e, por uma espécie de contenção, evitando o tom de tragédia, então raramente embrulho com papel de presente os meus sentimentos (LISPECTOR: 1999, p.110).

A fome humana de “pertencer”, conforme destaca Clarice Lispector, não se reduz a fazer parte de clubes ou associações literárias, mas compreende uma necessidade de se dar a algo ou a alguém, na medida em que se escolhe a própria máscara, como se verifica na crônica “Persona”, com a lição aprendida com o pai: “Quando elogiavam demais alguém, ele resumia sóbrio e calmo: é, ele é uma pessoa. Até hoje digo, como se fosse o máximo que se pode dizer de alguém que venceu numa luta, e digo com o coração orgulhoso de pertencer à humanidade: ele, ele é um homem” (LISPECTOR: 1999, p. 80). Em seu processo de composição literário, a escritora afirma que, ao escrever, pertencia um pouco a si mesma, porém não o suficiente para dominar a

“solidão de não pertencer” e a sentir-se numa situação confortável para expor seus sentimentos, que a máscara as esconde: “Quem sabe, eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. (...) É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha” (LISPECTOR: 1999, p. 80).

Na crônica “Persona”, a escritora desenvolve reflexão acerca da máscara como uma forma tanto de proteção ao rosto exposto à sensibilidade, quanto de uma escolha para representar-se e representar o mundo: “Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é” (LISPECTOR: 1999, p. 80). Em “Pertencer”, Clarice Lispector confessa a alegria de “fazer parte”, de pertencer à literatura brasileira e a seu país, o Brasil, ainda que enfatize jamais ter desejado a popularidade: “Sou feliz por pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual” (LISPECTOR: 1999, p. 111).

Para Antonio Candido (1993, p.23), a literatura é um tipo de comunicação inter-humana, vista enquanto sistema simbólico. No sistema literário, as obras agem tanto umas sobre as outras como agem sobre os leitores, para que se consolide a sua existência. Assim, a efetivação da comunicação inter-humana depende tanto da mediação entre autor e público, através da obra literária, bem como da mediação entre autor e obra, através do público, uma vez que a escrita possibilita a manifestação alheia, seja como revelação de si mesma, seja como incentivo para pensar a realidade. Portanto, escritor e obra formam um par solidário, constituindo o que Clarice Lispector entendia por um “fazer parte”, funcionalmente vinculado ao público, cuja tarefa é a de decifrar, aceitar ou mesmo refutar a obra literária, visto que

a obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação humana, para configurar a realidade da literatura atuante no tempo (CANDIDO: 2000, p. 74).

Na entrevista concedida a Júlio Lerner, em 1977, publicada postumamente, Clarice Lispector demonstra ser consciente do processo de circulação humana em que a obra não se reduz a um produto fixo tal como exemplifica situações de heterogeneidade do público leitor, após ser questionada sobre qual de seus trabalhos ela acreditava que mais atingia o público jovem. A escritora enfatiza que o entendimento de sua obra é

uma questão de sentir, de entrar em contato, logo destaca a experiência de leitura de uma jovem de 17 anos, universitária, e a de um professor de Português do Colégio Pedro II, após lerem *A paixão segundo G.H.*:

Depende. Por exemplo, o meu livro *A Paixão Segundo G.H.*, um professor de português do Pedro II veio até minha casa e disse que leu quatro vezes e ainda não sabe do que se trata. No dia seguinte uma jovem de 17 anos, universitária, disse que este é o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá para entender.(...) Ou toca ou não toca. Suponho que não entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia. E a moça de 17 anos lia e relia o livro, não é? O que é um alívio¹².

Ao longo da entrevista, a escritora refuta qualquer espécie de rótulo que a caracterize, de forma que não menciona o que pensa acerca de sua produção ficcional, sua forma de representar-se e representar o mundo, assim como é resistente ao deixar apenas pistas sobre as principais influências de leitura, haja vista que a escritora desenvolve uma linguagem de cujo procedimento de construção o leitor não pode estar isento ou muito menos acomodado a uma linguagem previsível, portanto destaca que o papel do escritor “é o dizer o menos possível”.

Mesmo admitindo que falhara à missão de pertencer ao pai e à mãe, após não ter curado a mãe de uma doença degenerativa, ao ter dado à luz, Clarice Lispector afirma que “pertencer é viver”, “como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo” (LISPECTOR: 1999, p. 111). De forma mais ampla, de acordo com o pensador Edgar Morin, é possível verificar uma compreensão do “pertencer”, na concepção de Clarice Lispector, como uma religação, enquanto “um imperativo ético primordial que comanda os demais imperativos em relação ao outro, à comunidade, à sociedade, à humanidade” (MORIN: 2007, p. 104):

Nossa civilização separa mais do que liga. Estamos em déficit de religação e esta se tornou uma necessidade vital. Não é somente complementar ao individualismo, mas também uma resposta às inquietações, incertezas e angústias da vida individual. Por termos de assumir a incerteza e a inquietude e por existirem muitas fontes de angústia, necessitamos de forças que nos amparem e unam. Precisamos de religação, pois estamos aqui sem saber a razão. As fontes de angústia existentes levam-nos a necessitar de amizade, amor e fraternidade, os seus antídotos. (MORIN: 2007, p. 104)

¹² Clarice Lispector (vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.

O pensador Edgar Morin (2007, p.36), ao considerar a ética a expressão do imperativo da religação, enfatiza que “a solidariedade, a amizade e o amor são o cimento vital da complexidade humana”, haja vista que “o mais complexo comporta a maior diversidade, a maior autonomia, o maior grau de liberdade e o maior risco de dispersão”. Para o pensador, o amor é a expressão superior da ética, “é a experiência fundamental de religação dos seres humanos” (MORIN: 2007, p. 37), embora exista o risco de perversão e de transformação do amor em seu contrário. Nessa perspectiva, mister se faz, pois, o desafio de se reconhecer a necessidade vital, social e ética de amizade, de afeição e de amor pelos seres humanos, sem as quais ficamos vulneráveis à hostilidade e à agressividade, em face das forças de separação, recolhimento, ruptura, deslocamento, ódio, cada vez mais poderosas em nossa civilização.

Para Edgar Morin (1973, p. 38), “sociedade e individualidade não são duas realidades separadas que se ajustam uma à outra, mas existe um ambissistema em que, complementar e contraditoriamente, indivíduo e sociedade são constituintes um do outro, ao mesmo tempo que se parasitam entre si”. O pensador considera, portanto, que a complexidade reside na combinação indivíduo/sociedade, “com desordens e incertezas, na ambiguidade permanente da sua complementaridade, da sua concorrência e, em última análise, do seu antagonismo” (MORIN: 1973, p.39).

A relação indivíduo/sociedade/espécie e a concepção de “pertencer” como viver, em cujo processo se verifica que, no homem, há tanto a degeneração quanto a regeneração, compreende uma reflexão constante na poética clariceana. Ao considerar que “pertencer é viver”, Clarice Lispector destaca também o movimento de incerteza e inquietude, provenientes das angústias da vida individual: “Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho” (LISPECTOR: 1999, p.111). Em *A paixão segundo G.H.*, a desagregação do habitual cotidiano da protagonista, na qual se verifica o processo concomitante de degeneração e regeneração, surge do confronto com a barata. Tomada pelo nojo, vê-se imbuída de um processo de revelação, de angústia, de medo, que a leva a romper com o sistema das relações humanas nas quais vive. Assim, ao desautomatizar valores instituídos e a própria linguagem, podemos inferir a reconfiguração de sua concepção de mundo, em cujo lastro a escritora enfatiza o aspecto inerente da carência e do amor à condição humana, garantida por uma contínua necessidade que se renova:

Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior. O amor é tão mais fatal do que havia pensado, o amor é inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente. O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão. (LISPECTOR: 1998e, p.170)

No itinerário místico de G.H., o embate entre transcendência e imanência, entre “ser” e “não-ser” é, desta forma, uma epifania corrosiva, uma vez que, para G.H., “o Amor é a experiência de um desejo maior – é a experiência da lama e da degradação e da alegria maior” (LISPECTOR: 1998e, p.133), haja vista que a personagem almeja a expressão do neutro, o insosso, percorrendo, pois, o avesso de sua “formação humana”, por intermédio da barata, “um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso” (LISPECTOR:1998e, p. 77), revelação que lhe proporciona o medo “do silêncio com que a vida se faz”:

O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. (LISPECTOR:1998e, p. 92-93)

Ao vislumbrar o neutro, a autenticidade do ser, G.H. enfrenta a difícil tarefa de abandonar a máscara, sua formação humana anterior à revelação de sua experiência mística. Com isso, sofre com a renúncia de sua identidade pessoal, uma conversão radical, que implica na reconfiguração de valores por G.H., que, por conseguinte, proporciona uma ampliação de sua concepção de mundo por meio do despojamento do “individual inútil”, de sua máscara, visto que G.H. “tira de si, como quem se livra da própria pele” (LISPECTOR: 1998e, p.174), empreendendo, dessa forma, uma busca instigante e penosa por desvelar a obscuridade que subjaz à máscara humana, os enigmas do ser. Logo, como enxergar a vida, uma verdade, após conhecer o que não se queria enxergar?

No ensaio “Bestiário”, conforme destacamos no primeiro capítulo, considerando o cavalo como uma máscara ficcional clariceana, o crítico Silviano Santiago enfatiza que há, no universo ficcional de Clarice Lispector, um parasitismo recíproco da vida animal pela vida humana. Com efeito, o manejo dos cavalos é comparado pela escritora, na crônica “Declaração de amor”, com o próprio ato de escrever, no que tange ao domínio das técnicas, “guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope”,

assim como os cavalos exercem expressiva significação no que compreende à reflexão acerca da própria língua portuguesa: “um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo” (LISPECTOR: 1999, p. 100).

Na medida em que a escritora enfrenta esse desafio, conforme destaca Silviano Santiago (2004, p. 202), são analisadas as contradições internas inerentes à travessia da condição humana à condição animal, âmbito das categorias essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, nas quais o olhar fenomenológico se desdobra em proveito de uma busca do humano do homem, conforme se verifica nos questionamentos existenciais presentes no fragmento “Ele e eu”, do texto “Seco estudo de cavalos”: “O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou” (LISPECTOR: 1999, p. 37).

Conforme enfatiza o crítico Benedito Nunes (1989, p. 38), o recurso da alegoria exerce significativa contribuição para uma análise filosófica da obra como forma de interpretação “das mudanças do tempo dos indivíduos e das coisas que o rodeiam”, haja vista as reflexões destacadas a partir de “Seco estudo de cavalos”. Não obstante, compreendemos que o vínculo entre a narrativa clariceana e a sociedade são indissociáveis, conforme enfatizamos com a concepção de Silviano Santiago, no que concerne à animalidade do homem, bem como em relação ao pensamento de Edgar Morin, que compreende indivíduo e sociedade, inseridos num ambissistema, constituintes um do outro, ao mesmo tempo em que se parasitam entre si. Lucrecia Neves não se reduziria, pois, a uma personificação de uma abstração romanesca, na concepção de Benedito Nunes, porém mister se faz pensarmos, a partir das desordens e incertezas por que passa a protagonista, juntamente com as mudanças de São Geraldo, o drama peculiar à poética clariceana: o de pertencer enquanto viver.

No ensaio “A cidade sitiada: uma alegoria”, Benedito Nunes considera, ao discordar da concepção do crítico Assis Brasil, de que falta, em *A cidade sitiada*, uma forma de apreensão da realidade que sintetize o subjetivo e o objetivo, bem como considera que “os personagens desse romance aparecem como fantoches numa atmosfera de sonho”. Benedito Nunes afirma que Lucrecia Neves ocupa uma posição especular, de exterioridade cênica, na medida em que a romancista “acentua particularmente, graças ao ângulo do distanciamento, essa reversão da experiência

interna, objetificada para o próprio sujeito, como reflexo de uma realidade que lhe é estranha e com a qual ele se identifica” (NUNES: 1989, p. 36).

Necessário se faz, pois, questionarmos se o aspecto alegórico de *A cidade sitiada*, além de uma mudança do tempo dos indivíduos, não estaria associado, por conseguinte, às mudanças do tempo histórico, resultantes do processo de modernização e desenvolvimento das pequenas províncias e surgimento das grandes metrópoles, conforme destaca Silviano Santiago, bem como se verificam, no processo de composição da escritora, vestígios do abalo sofrido pela condição humana, após as Grandes Guerras, haja vista que a escrita do romance tornara-se a ocupação laboriosa da escritora quando estivera em Berna de 1946 a 1949.

O crítico Assis Brasil¹³, que escrevia para o Suplemento Literário do Jornal do Brasil e que integra a fortuna crítica precursora na recepção da obra de Clarice Lispector, enfatiza que a provinciana São Geraldo atua na vida da população, por conseguinte, “o personagem é o arquétipo do complexo social” (BRASIL: 1969, p. 60). A ensaísta Francigelda Ribeiro (2014, p. 162) considera que a crítica assisiana, ao priorizar uma análise da “renovação estrutural do romance brasileiro”, sobretudo com o processo de elaboração de seus personagens, enfatiza que o amálgama das técnicas medulares, nas quais se inscrevem o intimismo literário, nas bases de recursos como o monólogo interior, no movimento de invenção e reinvenção estilística de cada autor, funcionava como agenciamento ao novo romance brasileiro, portanto contribuiu para a independência dos personagens dentro do universo ficcional.

Para Francigelda Ribeiro (2014, p. 162), a obra de Clarice Lispector, sob o prisma de Assis Brasil, permite uma potencial invenção de entes ficcionais, das quais se engendram, a partir dos personagens, o arquétipo do complexo social, visto que a forma é compreendida, de acordo com Assis Brasil (SDJB, 21 out, 1961, p.3), enquanto um todo orgânico e nela se acomodam “personagem, estrutura narrativa, técnica, expressão literária”. No ensaio *Clarice Lispector* (1969), resultante das publicações no Jornal do Brasil, intituladas “O mundo subjetivo de Clarice Lispector”, Assis Brasil, cuja concepção divergira em relação à do crítico Benedito Nunes, considera que

Em *A cidade Sitiada*, Clarice Lispector trabalha seus personagens em função de um meio social, o que logo de início, afasta uma suposta alienação de sua literatura. Como criador constrói uma cidade, povoa-a e dá a ela uma integral dimensão humana. É a província, parada, morna, civilizando-se com suas

¹³ Em anexo, entrevista com o escritor e crítico Assis Brasil

querresses, atuando na vida da população. O personagem é o arquétipo do complexo social (BRASIL: 1969, p. 60).

Para Assis Brasil, o romance apresenta uma Unidade, passível em sua totalidade de uma análise, de forma que “as tensões constitutivas da estrutura do romance podem ser estudadas separadamente, mas sempre como blocos integrados à forma” (BRASIL: 1969, p.62). O crítico considera que a ficção de Clarice Lispector se desprendia dos “ismos”, de um enquadramento classificatório de uma literatura caudatária, afastando-se, pois, da ideia de regionalismos ou nacionalismos; além disso, enfatiza que “o provincianismo de *A cidade sitiada* tem não só o seu caráter local, bem como a sua dimensão universal, de que as personagens e seus conflitos (não interessa que tipo de conflito ou de reação) são o centro” (BRASIL: 1969, p.61).

No que concerne à concepção da escritora de um “pertencer” como uma forma de viver, verifica-se que, por meio de uma linguagem transgressora, tempo e espaço sofrem significativa mudança, na narrativa, com a transformação de São Geraldo da condição de subúrbio à de metrópole, assim como é possível verificar uma contestável concepção da ideia do progresso, bem como acerca da aceleração do tempo, que acompanham as mudanças enfrentadas pela personagem Lucrecia Neves, na medida em que se entrelaçam os aspectos simbólicos e alegóricos da linguagem, sobretudo no que tange à relação da personagem com o cavalo:

Meio sentada no leito, Lucrecia Neves adivinhava os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina. E a cabeça a dominar o subúrbio, lançando o longo relincho. O medo a tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei, a mocinha queria responder com as gengivas à mostra. Na inveja do desejo o rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo. Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo. Mal sáisse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus. Da calçada deserta ela olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo. Porque não havia tempo a perder: mesmo de noite a cidade trabalhava fortificando-se e de manhã novas trincheiras estariam de pé. De sua cama ela procurava ao menos escutar o morro do pasto onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra. Até que adormecia (LISPECTOR: 1998b, p. 27-28).

Como verificamos a partir do “Seco estudo de cavalos”, interessa-nos um estudo sobre a natureza do equino para uma reflexão acerca da condição humana, a partir das personagens clariceanas, haja vista que nestas se verifica a complexa relação indivíduo/sociedade/espécie, segundo o pensador Edgar Morin (1973, p.39), sob uma permanente busca por pertencer, destacada por Clarice Lispector na crônica: “Pertencer não vem apenas de ser fraca e precisar unir-se a algo ou a alguém mais forte. Muitas

vezes a vontade intensa de pertencer vem em mim de minha própria força – eu quero pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa” (LISPECTOR: 1999, p. 110-111).

No que tange à comparação das próprias forças enfatizadas pela escritora, inerentes à vontade de pertencer, aproximadas à natureza do cavalo, para uma compreensão da natureza humana, verifica-se como pertinente o caráter *sapiens-demens* da natureza humana, conforme pensa Edgar Morin (1973, p. 145), como uma forma de compreensão da ligação do homem razoável (*sapiens*) ao homem louco (*demens*) e suas diversas faces, cujos traços se dispersam, compõem-se e se recompõem, para se constituir a diversidade humana. Conforme destacado no fragmento “Falsa domesticação”, de “Seco estudo de cavalos”, a escritora desenvolve reflexão acerca do caráter indomável da liberdade própria do cavalo, “que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem”, assim como a escritora destaca a tentativa falha para domesticá-lo, tal como falha é a tentativa de subjugar o homem ao caráter racional e domesticado: “deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre” (LISPECTOR: 1999, p. 36).

Na crônica “Pertencer”, a escritora afirma evitar “embrulhar com papel de presente” os seus sentimentos, com intuito de, por uma espécie de contenção, não querer passar por situações patéticas evitando o tom de tragédia. O nebuloso e assustador âmbito introspectivo das personagens, no qual se verifica a “íntima natureza bravia” que pulsa na tessitura poética clariceana, subjacente às “máscaras” ficcionais, compreende também o risco de “pertencer”, de enfrentar os erros essenciais de viver, como a escritora destaca com a temida alegria solitária: “É como ficar com um presente todo embrulhado com papel enfeitado de presente nas mãos – e não ter a quem dizer: tome, é seu, abra-o!” (LISPECTOR: 1999, p. 110).

Os erros do ato de escrever/viver, “a maioria essenciais”, conforme destaca tanto nas crônicas quanto se verifica também por meio da narradora-personagem de *A paixão segundo G.H.*, integram esse processo e compreendem a técnica artesanal, imprescindível no processo de escrita, que confere à linguagem poética um caráter peculiar, humano, “de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento)”. Nesse sentido é que o estilo da escrita, como considera Roland Barthes (2004, p.10), está quase além da língua:

“imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte”.

Conforme considera Mario de Andrade (1975, p.12), “artista que não seja ao mesmo tempo artesão (...) que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome”. A objetividade do estado potencial da escritora Clarice Lispector resulta, dessa forma, de um fenômeno de interdependência, de pertencimento que estabelece com a matéria que ela move, “si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura” (ANDRADE: 1975, p.25). Com efeito, Mário de Andrade (1975, p.15) estabelece uma relação de pertencimento entre o escritor e o seu estilo, em que se inserem os processos de escrever/viver, portanto enfatiza que a solução do artista no fazer a obra de arte, juntamente aos respectivos “erros essenciais”, é “de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável”.

3.3. AUTORIA E ESCRITURA: O “EU ENVIESADO” DA NARRATIVA CLARICEANA

Pois dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra e escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schoenberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu (LISPECTOR: 1999, p. 9).

Voltemos à “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, em *A hora da estrela*, para uma reflexão acerca das múltiplas temporalidades, subjacentes à escritura clariceana. Nesta, a escritora afirma que as referências destacadas na dedicatória lhe vaticinaram o ofício de escritor, ao explodir no eu autoral, uma vez que nela “atingiram zonas assustadoramente inesperadas”. Este “eu enviesado” dedica “esta coisa”, tal como um “fenômeno de ordem germinativa”, numa “espécie de surto floral”

(BARTHES: 2004, p.11), à saudade de sua antiga pobreza, a ilustres músicos, como Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Stravinsky, Strauss, Debussy, Marcos Nobre, Prokofiev, Carl Orff, Schönberg, aos dodecafônicos, além de endereçá-la aos gnomos, anões, sílfides, às ninfas que lhe “habitam a vida e aos gritos rascantes dos eletrônicos”.

De acordo com o pensador Michel Foucault (2006, p. 269), “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita”. Com efeito, sob o prisma foucaultiano, à proporção que um autor instaura uma discursividade, produz também a possibilidade e a regra de formação de outros textos, dos quais se engendram novos discursos, portanto o autor de um romance não pode ser reduzido apenas a autor de seu próprio texto, o que consolida a heterogeneidade da autoria, conforme se percebe na “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, na qual se percebe um tom, um etos da escritura clariceana, engendrada “de uma metamorfose cega e obstinada, provinda de uma infra-linguagem” (BARTHES: 2004, p.11), que a engaja e individualiza como uma significativa voz na Literatura Brasileira.

Roland Barthes (2004, p.10-11) considera o estilo como a parte privada do ritual do escritor, que se expande para fora de sua responsabilidade. Numa perspectiva barthesiana, compreendemos que “a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas” (BARTHES: 2004, p.15), logo assumem esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, cujo vestígio faz aparecer todo um passado em suspensão, o que faz aflorar a História de maneira muito mais sensível. Por conseguinte, há um Valor inerente à forma literária, através da qual “grandes temas verbais da existência” são escritos, sob uma “dimensão vertical e solitária do pensamento”, que se erguem “das profundezas míticas do escritor”, cujas referências estão no nível de sua própria biologia ou de seu passado, não de uma História.

Para Barthes (2004, p. 10), “a língua está aquém da Literatura, enquanto o estilo está quase além”, haja vista que, por sua origem biológica, “compreende uma Necessidade” e faz parte da própria vida do escritor: “imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte”. Roland Barthes (2004, p. 15) considera que não é dado ao escritor escolher a sua escrita numa espécie de arsenal atemporal das formas literárias, uma vez

que a escrita é precisamente o compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, que se estabelece sob a pressão da História e da Tradição:

Como Liberdade, a escrita não é mais que um momento. Mas esse momento é um dos mais explícitos da História, visto que a história é sempre e antes de tudo uma escolha e os limites dessa escolha. Porque a escrita deriva de um gesto significativo do escritor é que ela aflora a História de maneira muito mais sensível do que qualquer outro recorte da Literatura (BARTHES: 2004, p.16).

Roland Barthes (2004, p. 4) enfatiza que a História, espécie de fronteira funcional, que carrega os acontecimentos, as situações e as ideias ao longo do tempo histórico, propõe antes os efeitos do que os limites das escolhas do escritor; por conseguinte, ela está diante do escritor como o advento de uma opção necessária entre várias “morais” da linguagem, obrigando-o a significar a Literatura segundo possíveis que ele não domina.

No que concerne à relação entre escritura e História, Paul Ricoeur (2007, p. 289), ao desenvolver reflexão acerca da representância, que condensa em si as expectativas, as exigências e as aporias ligadas à intencionalidade historiadora, questiona sobre uma ratificação ou credibilidade ao discurso histórico, ao se submeter a narrativa às formas de um estilo, haja vista que “se as construções da fase da explicação/compreensão visam constituir re-construções do passado, tal intenção parece dita e mostrada na fase representativa”. O pensador considera, pois, que representância “designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos” (RICOEUR: 2007, p. 289).

No primeiro capítulo, destacamos o conceito de representância a partir do “falso livre-arbítrio” com que Rodrigo S.M. capta, por meio da linguagem, a experiência de Macabéa, ao tentar preservar e contar a história da nordestina. Assim, verificamos uma problematização do próprio conceito de “realidade” aplicado ao passado, na medida em que se estabelece um entrecruzamento entre história e ficção. Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. narra “apesar de”, constantemente se questiona por qual motivo escreve, assim como não hesita em expor as dificuldades inerentes ao processo de composição literário:

Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar. A dor de dentes que perpassa esta

história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade. Felicidade? Nunca vi palavra mais doída, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. (LISPECTOR: 1999, p. 11-12)

Para Benedito Nunes, o “drama da linguagem” insinua os questionamentos metanarrativos às últimas consequências, visto que Rodrigo S.M., tal como a história que relata sobre o homem jovem que carrega nos ombros um velho na travessia de um rio, demonstra o seu envolvimento com a datilógrafa nordestina, que se lhe “grudou na pele qual melado pegajoso” (LISPECTOR: 1999, p.21) e que insiste em permanecer sobre os seus ombros. Benedito Nunes considera a presença da própria escritora, disputando lugar com a do narrador Rodrigo S.M, como uma forma de desvelamento da máscara ficcional de Clarice Lispector. Assim, a personagem em construção, Macabéa, é para Rodrigo S.M. um incômodo, um fardo, ainda que seja uma lúcida construção ficcional de sua autoria: “tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere” (LISPECTOR: 1999, p.22). Para Benedito Nunes (1989, p. 164), “uma outra presença, que disputa com a do narrador, insinua-se nessa modalidade de fala: a presença da própria escritora, já declarada na dedicatória da obra”.

Para o crítico, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem, por intermédio de sua máscara pública de ficcionista. Representada por Rodrigo S.M, por meio do qual percebemos uma leitura de mundo, a escritora abre o jogo da ficção e o de sua identidade como ficcionista: “Comprometida com o ato de escrever, a ficção mesma, fingindo um modo de ser ou de existir, demandará uma prévia meditação sem palavras e esvaziamento do eu” (NUNES: 1989, p.165). Benedito Nunes considera que o jogo de identidade da narradora, convertida em personagem “se estende à sua própria narrativa, convertida num espaço literário agônico” (NUNES: 1989, p.168), em cujo processo cabe questionarmos se a escritura, sob “o *feeling* do fracasso da linguagem”, compreenderia, de acordo com o pensador Jacques Derrida, o seu efeito de *phármakon* ou veneno, haja vista que aponta para o transbordamento do conceito de linguagem.

Para a ensaísta Jucimara Tarricone (2011, p. 60-61), ao analisar a questão do narrador Rodrigo S.M. e da narrativa, Benedito Nunes desenvolve reflexão acerca do romance e os limites da ficção contemporânea, na medida em que se verifica, na poética clariceana, os reiterados questionamentos, que fundamentam a ficção ao integrá-las à sua matéria: por que narrar? O que narrar? Como e para que narrar? Sob o prisma de

Benedito Nunes, Jucimara Tarricone (2011, p. 62) enfatiza que a escritura clariceana “possui a força da paixão, da paixão pela linguagem em que a vida de Clarice Lispector se resumiu”. Assim, a ensaísta considera que a questão “como narrar” pode ser respondida pelo “improviso verbal” revelador de uma linguagem despojada, tecida pela palavra crua, seca, árida, sem a preocupação de um estilo. Por conseguinte, a questão “para que narrar?” serve, pois, para por em relevo a “tessitura do viver”, bem como para “defender a natureza humana contra a qualidade de alienação que a sociedade lhe impôs” (TARRICONE: 2011, p. 62).

Na poética de Clarice Lispector, na concepção de Benedito Nunes (1989, p. 68), a via introspectiva inverte-se na alienação da consciência de si, visto que o autodilaceramento da escritura, que manifesta essa alienação, “também exterioriza a possibilidade de transgressão que a vida subjetiva comporta”. Verifica-se, assim, uma ontologia à vida interior: “pelo naufrágio da introspecção, a personagem desce às potências obscuras, perigosas e arriscadas do Inconsciente, que não tem nome” (NUNES: 1982, p.20). Com efeito, Benedito Nunes (1989, p. 153) enfatiza que “o espaço literário da errância do sujeito é, na obra de Clarice Lispector, tanto o lugar das inversões e dos antagonismos quanto da negação e do esvaziamento”.

Nessa perspectiva, o “naufrágio da introspecção” compreende, pois, um mergulho ao âmbito ancestral da condição humana, “no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns aos sonhos, aos mitos e às lendas” (NUNES: 1982, p.20). Sob a transgressão engendrada “pela voz dubitativa de quem narra”, entregue “à impotência da linguagem - aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real, extralinguística, indizível”, inversões súbitas são produzidas, no espaço literário de errância do sujeito, “da inquietude na quietude contemplativa, do ímpeto libertário na renúncia e na abdicação, que restabelecem, de cada vez, os extremos das mesmas polaridades: procura/fuga, encontro/perda, liberdade/necessidade, autenticidade/simulação”, conforme destaca Benedito Nunes (1989, p. 153).

Em entrevista concedida a Derek Attridge, intitulada *Essa estranha instituição chamada Literatura*, Jacques Derrida (2014, p.49) considera que o espaço da literatura não se reduz a uma ficção instituída, mas também pode ser compreendida como uma instituição fictícia, que, em princípio, “permite dizer tudo”, uma vez que transpõe os interditos, reúne, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totaliza formalizando. Por conseguinte, o pensador enfatiza que “a lei da literatura tende, em

princípio, a desafiar ou a suspender a lei. (...) É uma instituição que tende a extrapolar [déborder] a instituição” (DERRIDA: 2014, p. 49).

No que concerne ao jogo entre o texto literário e a referencialidade tética (não da referência ou da relação intencional em geral), Jacques Derrida compreende que não há literatura sem uma relação suspensa com o sentido e com a referência: “Suspensa quer dizer suspensão, mas também dependência, condição, condicionalidade. Em sua condição suspensa, a literatura apenas pode exceder a si mesma. (...) Não se deve escamotear essa dificuldade” (DERRIDA: 2014, p. 70). Ao destacar a referida dificuldade de dissociação da questão da verdade e da própria essência da linguagem, o pensador considera que “a literatura ‘é’ o lugar ou a experiência dessa ‘dificuldade’ que também se tem com a essência da linguagem, com a verdade e com a essência, com a linguagem da essência em geral” (DERRIDA: 2014, p. 71).

No ensaio *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida parte do primeiro ensaio filosófico de Platão, o *Fedro*, para questionar o que compreende por logografia, destacando-se a ambiguidade e perigos da escritura, relegada a uma importância menor em relação à oralidade do discurso: “Fedro lembra que os cidadãos mais poderosos e mais venerados, os homens mais livres, sentem vergonha (*aiskhúnontai*) de ‘escrever discursos’ e deixar atrás deles *sun-grammata*. Eles temem o julgamento da posteridade, temem passar por ‘sofistas’” (DERRIDA: 2005, p. 12). O pensador enfatiza a incompatibilidade do escrito e do verdadeiro no momento em que Sócrates considera como os homens “são levados para fora de si, ausentam-se de si mesmos, esquecem-se e morrem na volúpia do canto” (DERRIDA: 2005, p. 12).

Ao serem comparados a uma droga (*phármakon*), ao mesmo tempo remédio e veneno, os textos escritos de Fedro trazem, na observação de Sócrates, toda sua ambivalência introduzida no corpo do discurso. Jacques Derrida (2005, p. 14) argumenta que a virtude de fascinação, a potência de feitiço do *phármakon* podem ser, alternada ou simultaneamente, benéficas ou maléficas:

O *phármakon* seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo.

Operando por sedução, o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis

gerais, naturais ou habituais. Aqui, ele faz Sócrates sair de seu lugar habitual e de seus caminhos costumeiros. Estes sempre o retinham no interior da cidade. As folhas da escritura agem como um *phármakon* que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair, mesmo no último momento, para escapar da cicuta. Elas o fazem sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente de êxodo (DERRIDA: 2005, p. 14-15).

Jacques Derrida compreende a escritura, enquanto *phármakon*, remédio ou veneno, como uma categoria ambígua, por não apresentar uma essência estável, por não se constituir numa substância e por não se apresentar como uma síntese dialética entre substância e anti-substância. Não obstante, o pensador enfatiza que o escritor, em sua experiência de escrita, não pode deixar de estar envolvido, com relação ao passado, seja o da literatura, da história, da filosofia, ou cultura em geral, uma vez que “a experiência da ‘desconstrução’, de questionamento, de leitura ou de escritura ‘desconstrutora’ de nenhuma forma ameaça ou lança suspeita sobre o *enjoyment*” (DERRIDA: 2014, p. 84). Assim, o pensador considera que esse simulacro de levantamento do recalque, que permite a ambiguidade da escritura enquanto *phármakon*, nunca é neutro e sem eficácia, porquanto a desconstrução efetiva tem como efeito, nos limites da suspensão entre o sentido e a referencialidade, “senão como missão, liberar o gozo proibido” (DERRIDA: 2014, p. 84-85)

Em *A escritura e a diferença*, Jacques Derrida compreende que, para apreender a operação criadora da escritura, conforme se verifica na narrativa metalinguística de *A hora da estrela*, é preciso “virarmo-nos para o invisível interior da liberdade criadora. É preciso separarmo-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra” (DERRIDA: 1995, p. 19). Para o pensador, esta experiência de conversão que instaura a escritura, o ato literário, no qual o crítico Benedito Nunes identifica o jogo de identidade da escritora Clarice Lispector convertida em personagem Rodrigo S.M., compreende, apenas enquanto metáfora, uma separação, exílio, que designam uma ruptura e um caminho no interior do mundo, tratando-se, pois, “de uma saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um não-lugar nem um outro mundo, nem uma utopia nem um alibi” (DERRIDA: 1995, p. 19). Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. não hesita em afirmar o seu cansaço, uma exigência de separação da escrita, na medida em que desenvolve reflexão acerca do seu árduo processo de composição, por conta do envolvimento com a personagem Macabéa, bem como por conta de sua busca da “palavra no escuro”:

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência.

Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo. Quanto a mim, estou cansado. Talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. O médico me enjoou com sua cerveja. Tenho que interromper esta história por uns três dias (LISPECTOR: 1999, p. 70).

Compreende-se, portanto, sem se neutralizar a força do conteúdo, que o caminho percorrido pelo nome Clarice Lispector inscrito na capa do livro, presente também na “Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)” e que, segundo o jogo de identidade proposto pelo crítico Benedito Nunes, estaria na própria composição da narrativa por meio da personagem Rodrigo S.M., atinge a “origem cega da obra”, sob temporalidades distintas, ao ser convertido, ou mesmo disseminado em forma de escritura. A personagem Rodrigo S.M. instiga-nos a pensar acerca dessa disseminação do autor em sua escritura, ao afirmar, após os três dias que reservara ao descanso, a própria despersonalização, como quem retira a própria máscara ou a própria roupa: “Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer” (LISPECTOR: 1999, p. 70).

Segundo Jacques Derrida (1995: p. 24-25), a escritura é, para o escritor, perigosa e angustiante pelo fato de ser constantemente inaugural, logo não há segurança contra o risco de uma precipitação essencial, haja vista que, ao ser inscrita, desconstrói os automatismos, por conseguinte a palavra é arrancada ao seu sono de signo, “quando o escrito está defunto como signo-sinal que nasce como linguagem” (DERRIDA: 1995, p. 26). Para o pensador, a escritura jamais poderá ser compreendida como a “pintura da voz”, porquanto “ao consignar a palavra, a sua intenção essencial e o seu risco mortal consistem em emancipar o sentido em relação a todo o campo de percepção atual, a esse compromisso natural no qual tudo se refere ao afeto de uma situação contingente” (DERRIDA: 1995, p. 26).

No que concerne à estrutura paradoxal dessa “estranha instituição chamada literatura”, Jacques Derrida compreende que, dada a sua fragilidade e ausência de especificidade e de objeto, “sua história se constrói como a ruína de um monumento que nunca existiu. É a história de uma ruína, a narrativa de uma memória que produz o

acontecimento por relatar e que nunca terá estado presente” (DERRIDA: 2014, p. 60). Jacques Derrida (1995, p. 19) enfatiza que, tal como a arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída, ou antes assombrada pelo sentido ou pela cultura, reduzida ao esqueleto por uma catástrofe da natureza ou da arte, o relevo e o desenho das estruturas de uma obra, na qual se encontra a autoria, tornam-se mais visíveis “quando o conteúdo, que é a matéria viva do sentido, se encontra neutralizado”.

Nessa perspectiva, num traço autobiográfico mínimo, como se verifica na escritura poética clariceana por meio de um “eu enviesado”, pode estar reunida a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica. Jacques Derrida (DERRIDA: 2014, p. 61) considera que “a potência que há, como linguagem ou como escritura, é a de que uma marca singular seja também repetível, iterável, como marca”. O ato literário, numa concepção derridiana, procede do querer-escrever; por conseguinte, ao reconhecer a responsabilidade perante a vocação da palavra “pura” que, uma vez ouvida, o escritor é constituído enquanto tal. Para o pensador, a escritura, enquanto origem da historicidade pura, compreende o *telos* de uma história da escritura, cuja filosofia estará sempre por vir, e cuja marca de historicidade e finitude se encontra no fato de poder fracassar:

Poder fracassar sempre é a marca da sua pura finitude e da sua historicidade. Se o jogo de sentido pode ultrapassar a significação (a sinalização) sempre contida nos limites regionais da natureza, da vida, da alma, essa superação é o momento do querer-escrever. Só se compreende o querer-escrever a partir de um voluntarismo. O escrever não é a determinação ulterior de um querer primitivo. O escrever desperta ao contrário o sentido de vontade da vontade: liberdade, ruptura com o meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade. Querer-escrever e não desejo de escrever, pois não se trata de afecção mas de liberdade e de dever. Na sua relação ao ser, o querer-escrever pretenderia ser a única saída para fora da afecção. Saída apenas visada e ainda com uma visada que não tem a certeza de ser possível a salvação nem de ela estar fora da afecção (DERRIDA: 1995, p. 27).

A historicidade da obra, na concepção de Jacques Derrida, não se restringe ao seu passado, “a sua vigília ou o seu sono, com os quais ela se precede a si própria na intenção do autor, mas a impossibilidade que ela experimenta de alguma vez ser no presente, de ser resumida em qualquer simultaneidade ou instantaneidade absolutas” (DERRIDA: 1995, p. 28). Nessa perspectiva, o “transbordamento” da linguagem resultante do jogo entre o sentido e a significação contida nos “limites regionais da natureza, da vida, da alma”, no momento do querer-escrever, possibilita antes uma abertura para uma pluralidade de interpretações a uma fixação de sentido, conforme se

verifica na interpretação do crítico Benedito Nunes em relação à identificação da própria escritora Clarice Lispector na composição da obra, por meio da personagem/narrador Rodrigo S.M..

Além das distintas temporalidades que impossibilitariam a referida identificação entre a escritora e a personagem, mister se faz pensarmos o questionamento derridiano, no que concerne à relação entre a estrutura e a força do sentido, na qual a escritura, artefato linguístico, ao se inscrever num “mosaico de citações”, subjacente ao qual estão inseridas as circunstâncias existenciais do escritor, dissemina-se e não se esgota em si mesma como uma forma homogênea e originária:

Compreender a estrutura de um devir, a forma de uma força é perder o sentido ganhando-o. O sentido do devir e da força, na sua qualidade pura e própria, é o repouso do começo e do fim, a paz de um espetáculo, horizonte ou rosto. Neste repouso e nesta paz, a qualidade do devir e da força é ofuscada pelo próprio sentido. O sentido do sentido é apolíneo por tudo aquilo que nele se mostra (DERRIDA: 1995, p. 29-30).

Jacques Derrida (1995, p. 49) considera que as dificuldades de pensar a gênese e a temporalidade pura do ego transcendental, “de dar conta da encarnação triunfante ou falhada do telos”, resultam da pretensão de uma diafaneidade, como valor supremo, unívoco, em relação a um sujeito teórico, à presença ou ausência de uma subjetividade para uma “sedimentação” do discurso, ao desenvolvimento da verdade. O pensador enfatiza, pois, que, se a dialética da força e da fraqueza é a finitude do próprio pensamento em relação ao ser, não pode ser dita na linguagem da forma, haja vista que “a força não é obscuridade, não está escondida sob uma forma da qual seria a substância, a matéria ou a cripta”. Por conseguinte, o pensador destaca o aspecto dionisíaco da força inerente ao sentido enquanto diferença, resultante da tensão entre o impulso e a estrutura, que “não pertence simplesmente nem à história, nem à estrutura” (DERRIDA: 1995, p. 50).

Em *O nascimento da tragédia*, primeiro livro de Friedrich Nietzsche, o pensador desenvolve importante reflexão acerca do nexos entre arte e conhecimento, bem como pensa o sentido da existência na modernidade. Para Nietzsche, o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco. Assim, Apolo, deus grego dos poderes configuradores e deus divinatório, representa a verdade superior, “resplandecente”. Ele reina sobre a bela aparência do mundo da fantasia e exerce profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho. Por conseguinte, segundo Nietzsche (1992, p.33), poder-se-ia caracterizar Apolo como o

homem individual, apoiado e confiante no *principium individuacionis* (princípio de individuação), a partir do qual se caracteriza todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com a sua beleza, de maneira racional.

No entanto, na medida em que o princípio da razão sofre exceções, à ruptura do *principium individuacionis*, ascende do íntimo do homem a essência do dionísíaco. Para Nietzsche, essa ruptura é acompanhada pelo êxtase, assemelha-se à embriaguez, incita o homem à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas, principalmente no âmbito artístico. Dionísio representa, pois, segundo Nietzsche, a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano, é o herói trágico por excelência:

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada “idealidade” típica daquelas célebres figuras (1992, p.69).

Jacques Derrida destaca que, como a força pura, Dionísio é trabalhado pela diferença: “Vê e deixa-se ver. E arranca(-se) os olhos. Desde sempre, mantém relação com o seu exterior, com a forma visível, a estrutura, como com a sua morte. – É assim que aparece a si mesmo” (DERRIDA: 1995, p. 50-51). Jacques Derrida, ao enfatizar a diferença como forma de questionar uma essência, uma interioridade, uma centralidade do discurso, ou mesmo uma concepção de significado transcendental, destaca a expectativa de uma nova Tábua a que pretende ler e fazê-la ler a personagem nietzschiana Zaratustra, rodeado de tábuas quebradas e outras só meio gravadas, como forma de compreensão da escritura como “momento desse Vale originário do outro no ser” (DERRIDA: 1995, p. 52). Nessa perspectiva, o pensador compreende que a escritura é a “saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste-mundo, metáfora como possibilidade de outrem neste mundo, metáfora como metafísica em que o ser deve ocultar-se se quisermos que o outro apareça” (DERRIDA: 1995, p. 52).

Em *A paixão segundo G.H.*, pela primeira vez, a escritora dirige-se a “possíveis leitores”, em sua produção literária, por meio de um “eu enviesado”, semelhante ao que destacamos com a “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, de *A hora da estrela*. Com isso, Clarice Lispector destaca a “alegria difícil”, a “agônica travessia”

compartilhada entre a escritora e a personagem, dentro de um artefato linguístico, que nos permite, sob uma perspectiva derridiana, pensar a tessitura poética clariceana enquanto “metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste-mundo”. Para tanto, a escritora desenvolve essa reflexão, sob tom provocativo, com a advertência:

Este livro é um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (LISPECTOR: 1998e, p.7)

O fato de Clarice Lispector utilizar-se de uma voz autoral¹⁴ e destacar a característica do público leitor, “de alma já formada”, para enfrentar o oposto, o subvertido, instiga-nos a pensar o texto-enigma, como uma possibilidade de outrem neste mundo, sob um caminho incerto, de “penosa travessia”, diante de um texto-labiríntico que requer mais sensibilidade que racionalidade. Com efeito, a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco se apresenta, como uma forma de pensar uma abertura para o Outro, seja na busca do ser, seja na procura do indizível, seja na tensão entre força criativa e a linguagem que fracassa. Verifica-se, pois, numa perspectiva derridiana, uma “escavação no outro em direção do outro em que o mesmo procura o seu veio seguro verdadeiro do seu fenômeno” (DERRIDA: 1995, p. 52). Ritualisticamente, a protagonista G.H. percorre o seu itinerário místico, a sua paixão, a partir do desvelamento do Outro.

Em *A paixão segundo G.H.*, o ato transgressor de comer da massa branca do interior da barata é precedido pelo reconhecimento da condição de exclusão da ex-empregada Janair, por meio da qual G.H. descobre, com mal-estar, um outro mundo de imagens, motivado por rudimentares desenhos, “de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão”, por ela feitos com ponta quebrada de carvão, na parede caiada, contígua à porta do *bas-fond*: “curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma (...) eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda estivesse ocupado” (LISPECTOR: 1999, p.41).

¹⁴ Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a escritora volta a destacar em nota inicial uma advertência, apontando para o eu enviesado que se instaura em sua narrativa, mais forte que ela mesma: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou eu mais forte do que eu” (LISPECTOR: 1998f, p.7).

As imagens desse “inesperado mural” desconfortam, constroem a protagonista, na medida em que a lembrança da empregada Janair torna-se presente através delas, coercitivamente. Os contornos vazios que representavam as imagens do homem, da mulher e do cão, onde G.H. devia estar sendo representada, revelam-lhe a incomunicabilidade, o vazio existente entre elas, assim como lhe despertam uma sensação que não se deixara ter por Janair ao longo de seis meses, por negligência e desinteresse: a do silencioso ódio, “uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente” (LISPECTOR: 1998e, p.41). Janair, como menciona G.H., “era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (Idem, p.40), visto que essa revelação antecede o confronto de G.H. com a barata, originário de um inquietante desdobramento discursivo que permeia, sobretudo, os âmbitos moral e psicológico.

Com efeito, o trágico de ver e deixar-se ver, proporcionado pelo reconhecimento da exclusão do Outro dentro da própria morada, para a personagem G.H., seria a sua aventura maior, dionisíaca: “Minha tragédia estava em alguma parte. Onde estava o meu destino maior? Um que não fosse apenas o enredo de minha vida. A tragédia – que é a aventura maior – nunca se realizara em mim. Só o meu destino pessoal era o que eu conhecia. E o que eu queria” (LISPECTOR: 1998e, p. 25). A personagem G.H. enfrenta um processo de metamorfose interior, no qual, sob profundo conflito existencial, sofre com o desvelamento de suas máscaras, visto que, conforme menciona, vivia a “um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida” (LISPECTOR: 1998e, p.28), ou ainda, poderíamos acrescentar, a um passo do proto-herói Dionísio.

Desde o início da narrativa, já após a experiência mística, G.H. está em conflito, numa incessante busca do ser. Ela angustia-se por ter conhecido outra possibilidade de leitura do mundo. Por conseguinte, almeja uma “terceira perna”, uma nova verdade. A narradora-personagem tece incansáveis considerações sobre a possibilidade de uma outra moral, já que, em sua via mística, o sistema de relações no qual vive é desarticulado. Como afirma Luis Costa Lima (1988, p. 332):

O moralismo e a beleza, ao serem suspensos, deixaram desnuda a face da vida para G.H. a sensação de inexpressividade a domina como uma falta. Sua vida carecia da violência de querer fascinante. Por esta razão, ela se contentava em encarar o não-ser da negativa dos seus retratos.

Essa sensação de inexpressividade de G.H. é consequência do processo de desnudamento das máscaras e da especulação crítica de valores morais. A paixão de

G.H. subverte criticamente o sistema convencional de valores, já que ela refuta os ideais ascéticos judaico-cristãos, ao refigurar a concepção de santidade, almejando a “despersonalização como a grande objetivação de si mesmo (...) quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens” (LISPECTOR: 1998e, p.174), pensamento que vai ao encontro da concepção de Friedrich Nietzsche que considera a incondicional vontade do cristianismo de deixar valer somente valores morais “como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma vontade de declínio” (NIETZSCHE: 1992, p.20), visto que essa doutrina cristã, na visão do pensador, contrapõe-se à natureza humana. Em *Genealogia da moral*, Friedrich Nietzsche coloca em questão o valor mesmo desses valores:

isto supõe o conhecimento das condições e circunstâncias de seu nascimento, de seu desenvolvimento, de sua modificação (a moral como consequência, sintoma, máscara, tartufice, doença, mal entendido; mas também moral como causa, medicamento, estimulante, inibição, veneno), um conhecimento tal como até hoje nunca existiu nem foi desejado. Tornava-se o valor desses valores como dado, como efetivo, como além de qualquer questionamento; até hoje não houve dúvida ou hesitação em atribuir ao “bom” valor mais elevado que o “mau”, mais elevado no sentido da promoção, utilidade, influência fecunda para o homem (não esquecendo o futuro do homem) (NIETZSCHE:1998, p.12).

A especulação crítica do juízo de valor da compaixão e da moral cristã é verificada por Nietzsche como uma necessidade enquanto forma de conhecermos a nós mesmos, conforme questiona no Prólogo do referido ensaio: “Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos – e não sem motivo. Nunca nos procuramos. Como poderia acontecer que um dia nos encontrássemos?” (NIETZSCHE: 1998, p. 7). O pensador, ao considerar, ironicamente, que continuamos estranhos a nós mesmos, critica a convencional moral cristã, ao enfatizar que necessitamos “nos mal entender”, como uma espécie de máscara.

A personagem G.H., ao resistir à exposição de sua fragilidade ante o desvelamento de sua máscara, ao sentir-se estranha a si mesma após reconhecer que perdera, em poucos instantes, a sua “terceira perna”, que sustentava a sua “formação humana”, segue numa busca esperançosa, ainda que inquietante, por uma saída, de mãos dadas com “o Deus” ou com o Outro, para juntos superarem o horror: “O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade” (LISPECTOR: 1998e, p. 18-19).

Para Benedito Nunes, a experiência imanentista de G.H. “da assimilação da matéria viva com a vida divina”, representa “a negação da idéia de Deus enquanto ser pessoal, providencial e transcendente” (NUNES: 1989, p. 68), uma sofrida conquista de G.H., iniciada após se ver “na nudez neutra da mulher na parede”, inscrita por Janair. A carência humana, nessa perspectiva, “converte-se numa falta necessária que já nos une a Deus” (NUNES: 1989, p. 70). Essa busca do ser constitui um paradoxo, pois G.H. equipara a plenitude e a carência, o divino e o humano:

É quase impossível. É que no neutro do amor está uma alegria contínua, como um barulho de folhas ao vento. E eu cabia na nudez neutra da mulher na parede. O mesmo neutro, aquele que me havia possuído em pernicioso e ávida alegria, era esse mesmo neutro que eu agora ouvia outra espécie de alegria contínua de amor. O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana.

A menos que eu pudesse fazer a prece verdadeira, e que aos outros e a mim mesma pareceria a cabala de uma magia negra, um murmúrio neutro.

Esse murmúrio, sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas. Sei que, em relação ao humano, essa prece neutra seria uma monstruosidade. Mas em relação ao que é Deus, seria: ser.

Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para saber que uma barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano – e para isso eu tivera a coragem diabólica de largar os sentimentos. Eu tivera que não dar valor humano à vida para poder entender a largueza, muito mais que humana, do Deus. Havia eu pedido a coisa mais perigosa e proibida? Arriscando a minha alma, teria eu ousadamente exigido ser Deus? (LISPECTOR: 1998e, p. 134)

De forma imanentista, sem “a projeção da esperança que perfaz a temporalidade do cristão”, G.H. despoja-se de sua convencional “formação humana”, motivada por “uma coragem diabólica de largar os sentimentos”, vivencia fortes sensações, sentimentos extremos e contraditórios, como a “alegria de perder-se” e o “horrível mal-estar feliz”. Em cada estágio dessa experiência, iniciada com o estranhamento do quarto da ex-empregada, G.H. reconhece, agonicamente, que “o mundo não é humano”, que “não somos humanos” e que sua alegria situava-se no “pólo oposto ao pólo do sentimento humano cristão”. O forçoso ato de matar e comer da massa branca do interior da barata realiza-se ritualisticamente, visto que G.H. imerge num processo de metamorfose interior, numa corrosiva “despersonalização” e “deseroização”:

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

de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (LISPECTOR:1998e, p.174)

Nesse processo de desapropriação da própria máscara, o indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em *A paixão segundo G.H.*, podemos constatar, na gradual e penosa travessia, o esvaziamento da narrativa, que se autodilacera à proporção que se movimenta da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra. A linguagem desvela-se, na medida em que G.H. se desvela, desencadeando-se no inexpressivo, no indizível, proporcionado pelo “fracasso da linguagem”.

Ao “despersonalizar-se”, G.H. enfrenta, como observa Luís Costa Lima, uma “mística ao revés”. O fascínio e a repugnância pela barata consomem-se numa espécie de comunhão sacrílega e primitiva. G.H. enfrenta o desvelamento de sua máscara, após desiludir-se das convenções, antes aceitas como verdades inquestionáveis; enquanto que a narrativa, com o seu fracasso, desencadeia-se no “malogro da voz”, almejando o indizível. Logo, conforme a narradora, “a condição humana é a paixão de Cristo” (LISPECTOR: 1998e, p. 175), em cujo itinerário místico, de “alegria difícil”, “a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos” (LISPECTOR: 1998e, p. 175). Nessa perspectiva imanente da paixão, desenvolvida em *A paixão segundo G.H.*, a nossa condição é aceita como a única possível, “já que ela é o que existe, e não outra” (LISPECTOR: 1998e, p. 175).

Conforme enfatiza Hannah Arendt (2009, p. 17), “a condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência”. No itinerário místico de G.H., o processo de “despersonalização” e “deseroização”, uma metamorfose interior em face da vulnerabilidade decorrente da perda de sua “terceira perna”, resultam de um impacto da realidade do mundo sobre a existência de G.H., cujas consequências repercutem no âmbito da introspecção, o que pode ser verificado ao longo da poética clariceana como forma de interpretação do vínculo existente entre o recôndito mundo que subjaz a máscara humana, sob os impactos da realidade histórica.

3.4. ALEGORIA BENJAMINIANA SOB UMA PERSPECTIVA DA PÓS-MODERNIDADE NOS ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR, COM DESTAQUE A A CIDADE SITIADA

Walter Benjamin (2004, p. 193), em *Origem do drama trágico alemão*, considera que “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”. Para o pensador, a alegoria “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (BENJAMIN: 2014, p. 173). No que concerne ao “reino do pensamento filosófico”, Walter Benjamin (2014, p. 31) compreende que a descrição do mundo das ideias¹⁵, juntamente com uma permanente atualização desse processo, forma uma multiplicidade irreduzível, portanto não se desenrola numa “linha ininterrupta de deduções conceituais”, visto que, em cada ideia, na concepção do pensador, verifica-se uma imagem¹⁶ do mundo, uma mônada,

¹⁵ **IDÉIA** (gr. *iôéa*; lat. *Idea*; in. *Idea*; fr. *Idée*; ai. *Idee*; it. *Idea*). Este termo foi empregado com dois significados fundamentais diferentes: (...)

No primeiro significado, a Idéia, como unidade visível na multiplicidade, tem caráter privilegiado em relação à multiplicidade, pelo que é freqüentemente considerada a essência ou a substância do que é múltiplo e, por vezes, como o ideal ou o modelo dele. Este é, claramente, o ponto de vista de Platão, que, em *Parmênides*, atribui a Sócrates o conceito de que a I. é a unidade visível na multiplicidade dos objetos e, por isso, também a sua espécie (*eidós*).

No segundo significado, Ideia significa representação em geral. Esse significado já se encontra na tradição literária (p. ex., em MONTAIGNE, *Essais*, II, 4), mas Descartes introduziu-o na linguagem filosófica, entendendo por I. o *objeto interno* do pensamento em geral. (ABBAGNANO: 2007, p. 524-525).

¹⁶ **IMAGEM** (gr. *(pávxaoyia., (pavxaíois*; lat. *Imago*; in. *Image*; fr. *Image*; ai. *Einbildung*; it. *Immagine*). Semelhança ou sinal das coisas, que pode conservar-se independentemente das coisas. Aristóteles dizia que as Imagens são como as coisas sensíveis, só que não têm matéria (*De an.*, III, 8, 432 a 9). Neste sentido a I. é: 1º produto da *imaginação* (v.); 2º sensação ou percepção, vista por quem a recebe. Neste segundo significado, esse termo é usado constantemente tanto pelos antigos quanto pelos modernos. Os estóicos distinguiram os dois significados empregando duas palavras diferentes: denominavam *imaginação* ((pávtao(Xa) a I. que o pensamento forma por sua conta, como acontece nos sonhos, e I. (cpavtaoía) a marca que a coisa deixa na alma, marca que é uma mudança da própria alma. A I. propriamente dita é "aquilo que é impresso, formado e distinto do objeto existente, que se conforma à sua existência e por isso é o que não seria se o objeto não existisse" (DIÓG. L, VII, 50). Desse ponto de vista, as I. podem ser sensíveis e não sensíveis (como as das coisas incorpóreas); racionais ou irracionais (como as dos animais) e artificiais ou não artificiais (DIÓG. L, VII, 51). Conceito igualmente geral da I. era o dos epicuristas, que admitiam a verdade de todas as I. porquanto produzidas pelas coisas: pois o que não existe não pode produzir nada (DIÓG. L, X32).

Esses conceitos passaram para a Idade Média e foram utilizados com fins teológicos, para esclarecer a relação entre a natureza divina e a humana (cf., p. ex., S. Thomás, *S. Th.*, I. q. 95). Na filosofia moderna, foram retomados por Bacon (*De augm. scient.*, II, 1, § 5) e Hobbes; para este, a I. "é ato de sentir e só difere da sensação assim como o fazer difere do fato" (*De corp.*, 25, § 3). Mas, em filosofia, o termo I., em seu significado geral, começou a perder terreno para *idéia* (v.), em Descartes, e *representação*, em Wolff. A preferência por esses dois termos persiste na filosofia contemporânea, que só lança mão do termo I., em seu 2º significado, quando quer acentuar o caráter ou a origem sensível das idéias ou representações de que o homem dispõe. É o que faz, p. ex., Bergson: "Vamos fazer de conta, por um instante, que nada sabemos das teorias sobre a matéria e sobre o espírito, que nada sabemos sobre as (discussões acerca da realidade ou da idealidade do mundo externo. Estaremos então em presença da I. no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, I. percebidas quando abro meus sentidos, não percebidas quando os fecho" (*Matière et mémoire*, cap. 1). (ABBAGNANO: 2007, p. 537).

cuja tarefa imposta à sua representação “é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN: 2014, p. 37).

Enquanto crítico do historicismo, Walter Benjamin, nas teses sobre o conceito de História, argumenta que articular historicamente o passado “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN: 1994, p. 224). Nessa perspectiva, destacaremos o conceito de alegoria, enquanto uma expressão da linguagem que articula historicamente o passado, com o intuito de investigar “os perigos” que, por um lado, “arrancam a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”, como ameaçam, conforme enfatiza o pensador, “tanto a existência da tradição como os que a recebem” (BENJAMIN: 1994, p. 224).

No ensaio “Teorias do fascismo alemão”, o pensador questiona a loquacidade da forma e destaca a linguagem como portadora de uma conduta, ao verificar as consequências da guerra como uma “poderosa revisora”; por conseguinte, Walter Benjamin (1994, p. 67) pensa como o idealismo alemão fora apropriado no início da guerra pelo Estado e pelo governo enquanto uma mercadoria: “Seu heroísmo se tornou cada vez mais sinistro, mortal, cinzento como o aço, e cada vez mais longínqua e nebulosa ficava a esfera da qual acenavam a glória e o ideal”.

Walter Benjamin (2011, p.84), no ensaio *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, compreende a Ideia de arte enquanto um médium, a qual possibilita um formalismo “não dogmático ou livre”, uma vez que “o empenho dos românticos quanto à pureza e à universalidade no uso das formas se baseia na convicção de colher a conexão entre elas, enquanto momentos no médium, na dissolução crítica da expressividade e da pluralidade delas (na absolutização de reflexão conectada a elas)”. Nesta perspectiva, a contribuição do conceito de crítica de arte no romantismo alemão consiste no método do acabamento das obras de arte, na medida em que as sistematiza, com o intuito de complementá-las, para sua dissolução no Absoluto.

Para o crítico Benedito Nunes (2008, p.52), com o movimento romântico, que se desenvolveu entre as duas últimas décadas do século XVIII e os fins da primeira metade do século XIX, verificou-se uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, as quais proporcionaram “a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista, fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos”. No que concerne às referidas vertentes, compreende-se que o Romantismo é um movimento fundamentalmente cultural, cuja compreensão exige sua inserção em um determinado

momento da história, portanto uma “análise psicológica ou antropológica só pode adquirir um sentido concreto e fornecer uma compreensão real, se encarnada nos valores específicos de cada romantismo, valores que transcendem e não podem ser reduzidos ao psicológico” (BORNHEIM: 2008, p. 77).

Gerd Bornheim considera o Romantismo alemão como o que se estrutura, conscientemente, como movimento e apresenta como característica distintiva o posicionamento filosófico. Na esfera do pensamento romântico, o ensaísta afirma que “a arte desvela a verdade última, fazendo coincidir Verdade e Beleza; a verdade do Absoluto é a Beleza” (BORNHEIM: 2008, p. 104). Por conseguinte, enfatiza que cada obra de arte revela, dentro de suas medidas, “a ideia divina da Beleza e concorre, como fragmento da obra total de determinado artista, para nos conduzir ao Absoluto” (BORNHEIM: 2008, p. 104). No Romantismo, verifica-se o auge de uma maturidade cultural da Alemanha, antecedida principalmente pelos movimentos *Aufklaerung*¹⁷, do século das Luzes, no século XVIII, no qual se observa o esforço da assimilação da cultura europeia; assim como pelo movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), etapa decisiva para o despertar de uma consciência nacional, “um Pré-Romantismo rebelado contra o classicismo francês e desperto aos valores germânicos” (BORNHEIM: 2008, p. 78).

A leitura revisionista de Walter Benjamin, proporcionada pelos acontecimentos das Grandes Guerras, analisa as implicações da apropriação da tradição idealista alemã, pelas teorias do fascismo, com a utilização da técnica, para a configuração de uma nova narrativa a fim de problematizar a tradição e questionar a loquacidade da forma, conforme enfatiza o pensador, ao destacar as imagens de Ernest Jünger em relação à transformação do combatente que testemunhara a grande guerra, cujas narrativas são comparadas com “uma *via crucis* das quais cada etapa e cada batalha é como se fosse um hieróglifo de um violento e infundável trabalho de destruição” (BENJAMIN: 1994, p. 69), portanto precisam ser ditas, sob um exame mais prolongado:

Precisamos dizê-lo, com toda a amargura: com a mobilização total da paisagem, o sentimento alemão pela natureza experimentou uma intensificação inesperada. Os gênios da paz, que a habitavam tão sensorialmente, foram evacuados, e tão longe quanto nosso olhar podia ir além dos cemitérios, toda a região circundante tinha se transformado em terreno do idealismo alemão, cada cratera produzida pela explosão de uma

¹⁷ Conforme destaca Gerd Bornheim (2008, p. 78), o ensaio filosófico de Kant *O que é a Aufklaerung?* procura esclarecer uma concepção acerca do Século das Luzes: *Aufklaerung* compreende, pois, “a emancipação do homem de sua minoridade, pela qual é responsável. Minoridade, isto é, incapacidade de servir-se de seu entendimento sem a direção de outro.

granada se convertera num problema, cada emaranhado de arame construído para deter a progressão do inimigo se convertera numa antinomia, cada farpa de ferro se convertera numa definição, cada explosão se convertera numa tese, com o céu, durante o dia, representando o forro cósmico do capacete de aço e, de noite, a lei moral sobre nós. Com lança-chamas e trincheiras, a técnica tentou realçar os traços heroicos no rosto do idealismo alemão. Foi um equívoco. Porque os traços que ela julgava serem heroicos eram na verdade traço hipocráticos, os traços da morte. Por isso, profundamente impregnada por sua própria perversidade, a técnica modelou o rosto apocalíptico da natureza e reduziu-a ao silêncio, embora pudesse ter sido a força capaz de dar-lhe uma voz. A guerra como abstração metafísica, professada pelo novo nacionalismo, é unicamente a tentativa de dissolver na técnica, de modo místico e imediato, o segredo de uma natureza concebida em termos idealistas, em vez de utilizar e explicar esse segredo, por um desvio, através da construção de coisas humanas (BENJAMIN: 1994, p. 69-70).

A experiência das grandes guerras, conforme enfatiza Walter Benjamin (1994, p. 64), apresenta uma característica peculiar para a Alemanha, por se tratar da guerra perdida a partir da sua substância mais íntima, vinculada a toda a substância material e espiritual do povo. Para o pensador, o que as distingue das anteriores é “a tendência a levar a sério a perda da guerra que a própria guerra”, haja vista que “ganhar ou perder uma guerra, na lógica da linguagem, é algo que penetra tão fundo em nossa existência que nos torna, para sempre, mais ricos ou mais pobres em quadros, imagens, invenções” (BENJAMIN: 1994, p. 65).

No que concerne à conduta da linguagem, Walter Benjamin analisa o domínio da técnica enquanto dispositivo para “corrigir a incapacidade dos povos para ordenar suas relações mútuas segundo o modelo das suas relações com a natureza” (BENJAMIN: 1994, p. 72). O pensador desenvolve reflexão acerca das implicações proporcionadas pela técnica, assim como Hannah Arendt em relação à incapacidade do burocrata oficial nazista Adolf Eichmann de avaliar as consequências devastadoras dos seus atos, com o suposto planejamento e operacionalização da chamada “Solução Final”, ao destacar a novidade técnica do trabalho de engenheiros da guerra: “No piloto de um único avião carregado com bombas de gás concentram-se todos os poderes – o de privar o cidadão da luz, do ar e da vida – que na paz estão divididos entre milhares de chefes de escritório” (BENJAMIN: 1994, p. 72). Assim, Walter Benjamin questiona as aspirações de futuro da Alemanha “antes de destruir os traços de medusa da figura que vem ao seu encontro”, haja vista a banalidade a que se chegou a tratar a vida humana, proporcionada pelas teorias do fascismo: “caso viesse a falhar o corretivo”, “milhões de corpos humanos seriam despedaçados pelo gás e pelo aço” (BENJAMIN: 1994, p. 72).

Nessa perspectiva, Walter Benjamin (1994, p. 72) compreende que a técnica modelou o rosto apocalíptico da natureza, reduzindo-a ao silêncio, haja vista que considera que as ideologias da guerra, enquanto uma abstração metafísica, professada pelo novo nacionalismo, consistiria num dispositivo para “dissolver na técnica, de modo mítico e imediato, o segredo de uma natureza concebida em termos idealistas” (1994, p. 70). Na revisão do conceito de crítica a partir das consequências das experiências de guerra, Walter Benjamin (2014, p. 169-170) questiona uma convenção simplista em torno da compreensão do conceito de símbolo, uma vez que o remete para a indissociabilidade de forma e conteúdo, na qual, por falta de uma “têmpera dialética”, “perde de vista o conteúdo na análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética dos conteúdos” (BENJAMIN:2014, p. 170).

O pensador enfatiza que o que houve de típico no Romantismo foi a inserção do indivíduo perfeito num processo que, sendo infinito, era também salvífico, por conseguinte sagrado, cujas implicações políticas podem ser verificadas na maneira como as ideologias fascistas se apropriaram do idealismo alemão para forjar a “forma de guerra”, “cegamente mecânica”: “Tudo o que foi pensado de puro, de sóbrio e de ingênuo sobre o melhoramento da convivência humana entra na goela desses ídolos canibais, que reagem a esse festim com os arrotos dos motorneiros de 42 cm” (BENJAMIN:2014, p. 170).

Para Benjamin (2011, p. 61), no que concerne à Ideia de arte, “o médium de reflexão é, portanto, de um ponto de vista metodológico ou gnosiológico, o médium de pensar, pois ele é formado segundo o esquema da reflexão do pensar, da reflexão canônica”. Sob um prisma benjaminiano, o pensamento reflexivo apresenta, assim, um caráter inacabado, questionador das convenções, visto que realiza a articulação das ideias historicamente. O caráter inacabado do âmbito introspectivo, indissociável às formas intuídas neste processo, constitui a formação de uma “tessitura de viver” das narrativas clariceanas, conforme destacamos ao estabelecermos comparação entre a arte de ficção de Clarice Lispector e de Virgínia Woolf, ao imergirem no fluxo da vida interior das personagens como meio de acesso à dimensão recôndita, secreta, da existência, sob uma perspectiva ontológica. A tensa relação entre ficção e realidade presente nessa tessitura, por meio da qual “surge uma realidade delicadíssima”, reúne o sentido da interioridade ao do cotidiano, no processo de criação literária da narradora de *Água Viva*, na proporção em que expõe suas fraquezas e limitações.

Na poética de Clarice Lispector, sob os efeitos do arriscado mergulho no “subsolo escatológico da ficção”, Benedito Nunes (1989, p. 153) enfatiza que “o espaço literário da errância do sujeito é tanto o lugar das inversões e dos antagonismos quanto da negação e do esvaziamento”. Concretizada a transgressão engendrada “pela voz dubitativa de quem narra”, entregue “à impotência da linguagem”, inversões súbitas são produzidas, “da inquietude na quietude contemplativa, do ímpeto libertário na renúncia e na abdicação, que restabelecem, de cada vez, os extremos das mesmas polaridades: procura/fuga, encontro/perda, liberdade/necessidade, autenticidade/simulação”, conforme destaca Benedito Nunes (1989, p. 153). Estas tensões constituem a tessitura poética da escritora e vão ao encontro tanto do que o crítico entende como um “drama da linguagem” no universo ficcional de Clarice Lispector, quanto contribui para um entendimento do “naufrágio da introspecção” e do “fracasso da linguagem”:

Precursor da hegemonia da subjetividade no Romantismo – da dominância da experiência individual subjetiva -, esse avultamento do sujeito, em que a direção epistemológica do pensamento da época clássica se inverte, demitiu o individualismo racionalista da Ilustração, substituindo-o por um individualismo egocêntrico, que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu. Ponto cêntrico da realidade e passagem para o universo, (...) o Eu, assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de pureza, espiritualidade, elevação e liberdade, no vocabulário do Romantismo, quando não significou o “solo sagrado” da verdadeira vida, o recesso do ideal, de onde o sentimento religioso brota, onde a perfeição se abriga e a arte começa. A dimensão ética e religiosa, a par do alcance cognoscitivo conquistado pela atividade artística ou poética, que sintetiza a operação mais completa do espírito, estaria subordinada a este primado (NUNES: 2008, p. 58).

Assim, o individualismo egocêntrico, que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu assume uma postura política e ideológica com as teorias do fascismo alemão, uma vez que, conforme destacamos, o idealismo fora entregue pelo Estado e pelo governo como uma mercadoria para as tropas de guerra. Para Benjamin, ao analisar o ensaio “Sobre a coletânea Guerra e guerreiros, editada por Ernst Jünger”, o Estado desempenha papel fundamental no que considera uma “teoria mística da guerra”: “A nação dos fascistas, com seu rosto de esfinge, constitui-se num novo mistério da natureza, de caráter econômico, ao lado do antigo, que, longe de se iluminar com a luz da técnica, revela agora os seus traços fisionômicos mais ameaçadores” (BENJAMIN: 1994, p. 71).

O circuito de comunicação entre o interior e o exterior, entre o homem e o mundo, da natureza das coisas e da natureza humana fundada num “achatamento do

sujeito, encaixado como sujeito universal do conhecimento” (NUNES: 2008, p. 57), permitiu, com a estética romântica, uma nova compreensão acerca das projeções da subjetividade, as quais seriam profundamente abaladas com as experiências de guerra. A concepção do gênio romântico, cujo entendimento não se restringe ao âmbito da razão, deve-se principalmente ao “berço último de nossas ideias”, conforme enfatiza o ensaísta Gerd Bornheim (2008, p. 82), em relação à “região subterrânea que nos habita e que logo mais será batizada pelos românticos de inconsciente. Essa zona última é que deve ser explorada, pois ela é a zona original, raiz coincidente com o divino, verdade última e ponto de partida do homem”.

A Ideia romântica da unidade da arte, na qual o gênio demiurgo se inscreve, “assenta-se portanto na Ideia de um *continuum* das formas” (BENJAMIN: 2011, p. 97). Walter Benjamin (2011, p. 97) afirma que a Ideia e a obra não são contrários absolutos da arte, “dado que o órgão da reflexão artística é a forma, logo a Ideia é definida como médium-de-reflexão das formas”. No “Prólogo epistemológico-crítico”, do ensaio *A origem do drama trágico*, Walter Benjamin (2014, p. 18) enfatiza que “a distinção entre a verdade e o âmbito do conhecimento define a ideia como ser. (...) Enquanto ser, a verdade e a ideia alcançam aquele supremo significado metafísico que lhe é expressamente atribuído pelo sistema platônico”. Neste sentido, o pensador considera que a compreensão desse ponto de vista platônico sobre a relação entre verdade e beleza é indispensável para a determinação do conceito de verdade, cuja discussão o pensador amplia a partir das reflexões d’*O Banquete*:

A tese de que a verdade é bela deve ser compreendida no contexto d’*O Banquete* em que se descrevem os vários graus do desejo erótico. Eros – é este o sentido dessas passagens do diálogo – não trai o seu impulso originário ao orientar o seu desejo no sentido da verdade, pois também a verdade é bela. E o é, não tanto em si, mas para Eros. Afinal, a mesma relação determina o amor humano: o ser humano é belo para aquele que ama, e não em si. E a explicação está no fato de o seu corpo se representar numa ordem superior à do belo. O mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que a busca. (...) O belo permanece na esfera da aparência, palpável, enquanto se reconhecer abertamente como tal. Manifestando-se como aparência, e seduzindo enquanto não quiser ser mais do que isso mesmo, atrai a perseguição do entendimento e torna reconhecível a sua inocência apenas no momento em que se refugia no altar da verdade. Eros segue-o nesta sua fuga, não como perseguidor, mas como amante; e de tal modo que a beleza, para se manter aparência, foge sempre dos dois, do entendimento por temor e do amante por angústia. E só este pode testemunhar que a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça. E a questão mais profunda d’*O Banquete* é a de saber se a verdade poderá alguma vez fazer justiça ao belo. Platão responde ao atribuir à verdade a capacidade de garantir o ser do belo. É neste sentido que ele apresenta a verdade como conteúdo do belo. Mas este conteúdo não se revela

no desvelamento, manifesta-se antes num processo que, para usar uma outra expressão metafórica, poderia ser visto como o momento em que incendeia o invólucro que entra no circuito das ideias, como o incêndio da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa (BENJAMIN: 2014, p. 20).

No que se refere ao momento em que se “incendeia o invólucro” que entra no circuito das ideias, Walter Benjamin (2014, p. 21) analisa que as articulações de categorias, assim como o pensador concebe a apropriação de uma reminiscência do passado, conforme destacamos com a apropriação do idealismo alemão pelas teorias do fascismo, determinam tanto os sistemas quanto as terminologias filosóficas, sobretudo nos âmbitos da lógica, da ética, da estética. Por conseguinte, adquirem significado por serem “como monumentos de uma estrutura descontínua do mundo das ideias”, no qual os fenômenos não são assimilados de forma integral.

Para o pensador, os conceitos exercem papel mediador que permitem que os fenômenos participem do ser das ideias: “A salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação das ideias por meio da empiria. Pois as ideias não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisais no conceito. E fazem-no sob a forma da configuração desses elementos” (BENJAMIN: 2014, p. 22). Assim, Walter Benjamin (2014, p. 23) compreende que as ideias “são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos” (BENJAMIN: 2014, p. 23). Com efeito, o pensador, ao considerar a verdade como um ser intencional, formado por ideias, enfatiza que

As ideias permanecem obscuras se os fenômenos não se reconhecerem nelas e não se ajuntarem à sua volta. Cabe aos conceitos agrupar os fenômenos, e a fragmentação que neles se opera por ação do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a salvação dos fenômenos e a representação das ideias (BENJAMIN: 2014, p. 23).

Para uma compreensão da representação das ideias, Walter Benjamin compara duas formas pertencentes à Idade Média, o mosaico e o tratado, a fim de estabelecer relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, em cujo processo se verifica a relação entre a verdade e o belo. Enquanto os tratados são doutrinários no tom que assumem, na medida em que, na sua forma canônica, confirmam a citação da *auctoritas*, cujo método representativo apresenta caráter não direto; o mosaico não perde sua majestade pelo fato de se apresentar caprichosamente fragmentado: “O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais

decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na medida em que o do mosaico depende da qualidade da pasta de vidros” (BENJAMIN: 2013, p. 17). Walter Benjamin compreende que o pensamento, seja na observação de um único objeto, volta continuamente ao princípio, “regressa com minúcia à própria coisa”, cujos vários níveis de sentido recebem daí “quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo” (BENJAMIN: 2013, p. 17).

Nessa perspectiva, a imagem do *Angelus Novus*, de Paul Klee, na qual o anjo da história vê o encadeamento dos acontecimentos como uma catástrofe única, porém inerte entre as ruínas do passado e o inseguro e imprevisível futuro, em estado de imobilidade em face da tentativa de juntar os fragmentos, reforça tanto a crítica de Walter Benjamin em relação à concepção historicista do progresso, como vai ao encontro da representação resultante dos fragmentos do mosaico. Juntar os fragmentos de uma cadeia de acontecimentos é, nas mãos dos alegoristas, arrancar o objeto de seu contexto, o que o converte, conforme destaca Sérgio Paulo Rouanet, em algo diferente, “transformando-se em chave para um saber oculto”.

Em *A origem do drama trágico*, ao estabelecer diferenças entre o símbolo e a alegoria, Walter Benjamin (2014, p. 176) considera que a relação entre estas formas de representação pode ser fixada com a precisão de uma fórmula, remetendo-a para a categoria do tempo: “Enquanto no símbolo com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hipocrática* da história como paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN: 2014, p. 176). O pensador compreende que a alegoria é o contraponto do símbolo, visto que a alegoria privilegia o fragmentário frente à totalidade, a coisa frente à pessoa, portanto a função da personificação alegórica “não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens” (BENJAMIN: 2004, p. 203).

Para Walter Benjamin (2011, p. 186), a alegoria do século XVII se caracteriza por uma expressão da convenção, da autoridade. No que concerne à imagem do drama trágico, o pensador considera a antinomia dialética indispensável, uma vez que a dialética da convenção e da expressão estabelece “o correlato formal desta dialética religiosa do conteúdo, pois a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagônicas” (BENJAMIN: 2011, p. 186). Assim, na concepção de Walter Benjamin (2011, p. 186), da mesma forma que a doutrina barroca entendia a

história enquanto uma série de acontecimentos criados, a concepção de alegoria, entendida como uma convenção, também era compreendida de uma forma artificial, construída, tal como a sagrada.

No ensaio *Teorias do símbolo*, o crítico Tzvetan Todorov, ao diferenciar alegoria e símbolo, numa perspectiva romântica, apresenta como lastro da discussão uma concepção de linguagem poética (a arte da linguagem) como expressão do indizível¹⁸, graças à pluralidade, bem como à superabundância dos sentidos, em oposição à linguagem não poética. Tzvetan Todorov aponta que o indizível provoca “uma superabundância de palavras, um extravasar do significante pelo significado” (TODOROV: 1979, p. 198), processo semelhante ao destacado metalinguisticamente pela narradora de *A paixão segundo G.H.*, no qual o extravasamento do significante pelo significado se dá com o “fracasso da linguagem”, conforme destacamos a partir do pensador Jacques Derrida, com o ensaio “Força e significação”, de *A escritura e a diferença*: “Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. (...) O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR: 1998, p. 176).

A personagem G.H., ao enfatizar o processo heurístico do indizível na composição de sua tessitura poética, a partir da qual se originam novas possibilidades de leitura da realidade, bem como podemos inferir uma problematização tanto de como se engendra a construção de um novo texto metafórico, quanto da própria representação ou designação da realidade, não hesita em destacar o “esforço humano” empreendido com a linguagem, em face de uma concomitante busca de desvelar os mistérios da condição humana. Tzvetan Todorov, ao destacar o caráter singular da oposição entre símbolo e alegoria, sob a perspectiva romântica, considera, por um lado, que o caráter comum entre símbolo e alegoria consiste na capacidade de ambos representarem ou designarem, não obstante, por outro lado, diferenciam-se por serem duas espécies

¹⁸ Tzvetan Todorov (1977, p. 196) situa a categoria do indizível no conjunto conceptual kantiano: “O vocabulário utilizado por Kant, para designar a relação entre o conceito indizível e as formas que o evocam, é revelador: as ‘consequências’, o ‘parentesco’; funcionam, diz ele noutra altura, ‘sempre segundo leis analógicas’: não estamos longe da matriz trópica estabelecida pela retórica e baseada nas categorias de participação, de causalidade e de semelhança”.

distintas de signos, conforme se verifica na concepção de Goethe¹⁹ (apud TODOROV: 1979, p. 204):

Os objetos serão determinados por um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores objetos e com os mais elevados e torná-los-á, por fim, simbólicos. Os objetos assim representados parecem existir unicamente por si próprios, e no entanto são significativos no mais profundo do seu ser, e isto devido ao ideal que arrasta sempre consigo uma generalidade. Se o simbólico indicar ainda algo que não está representado, será sempre de forma indireta (...) Presentemente, também existem obras de arte que brilham pela razão, o dito espirituoso, a galanteria e também incluímos nelas todas as obras alegóricas; é destas últimas que devemos esperar o pior, porque elas destroem igualmente o interesse pela própria representação e, por assim dizer, repelem o espírito em si mesmo, e retiram do seu olhar o que é verdadeiramente representado. O alegórico distingue-se do simbólico neste ponto: o simbólico designa indirectamente, o alegórico designa directamente.

Tzvetan Todorov (1979, p. 205) observa que, na concepção de Goethe, símbolo e alegoria se destacam pela transitividade da alegoria, o que lhe permite uma significação direta, visto que a face significante é instantaneamente contrariada devido ao conhecimento do que é significado, em detrimento da opacidade do símbolo, que significa indirectamente, por conservar o seu valor próprio. Tzvetan Todorov destaca também uma diferença, entre símbolo e alegoria, no que concerne à base da relação significante, ao considerar que a alegoria não apresenta uma determinação, enquanto, no caso do símbolo, a relação significante é verificada por um carácter determinado: “é uma passagem do particular (o objeto) para o geral (e para o ideal); por outras palavras, a significação simbólica, para Goethe, é necessariamente da espécie do exemplo: ou seja, um caso particular através do qual (mas não em do qual) vemos, de certo modo à transparência, a lei geral de que ele é a emanção” (TODOROV: 1979, p. 206). Conforme Tzvetan Todorov (1979, p. 219), os dois tipos de desvios significantes “distinguem-se pelo processo de produção e de recepção de que são a consequência ou o ponto de partida: o símbolo é produzido inconscientemente, e provoca um trabalho de interpretação infinito; a alegoria é intencional, e pode ser entendida sem ‘remanescente’”.

A fragmentária narrativa de *A cidade sitiada* desenvolve, sob múltiplas temporalidades, uma reflexão referente ao contexto das Grandes Guerras, assim como

¹⁹ Tzvetan Todorov (1977, p. 204) destaca a referida citação de um artigo intitulado *Sobre os Objetos das artes figurativas* (1797), no qual pela primeira vez o escritor formula a oposição símbolo-alegoria. Todorov enfatiza também que, em 1790, a palavra símbolo não apresentava ainda o sentido que seria dado na época romântica: “ou é simples sinónimo de uma série de outros termos vulgares (tais como: alegoria, hieróglifo, cifra, emblema, etc.), ou então designa, de preferência, o signo puramente arbitrário e abstrato (os símbolos matemáticos)” (TODOROV: 1979, p. 204).

se desprende desse contexto específico, ao lidar com os mistérios de nossa condição humana. Em *A cidade sitiada*, o processo ininterrupto, de construção e demolição da cidade, implica no âmbito introspectivo, com a fluidez da mudança da personagem, concomitante à mudança da cidade, conforme observamos, no capítulo “O Jardim”, por meio da deterioração dos monumentos da cultura, com os vestígios deixados pelas ruínas da personificada São Geraldo, que respirava agitadíssima, “as torres arquejavam sob a lembrança de guerras e conquistas” (LISPECTOR: 1998b, p. 89):

Enquanto sonhara, já se passara muito tempo sobre o rosto. Esfacelara-se gasto um detalhe mais vivo, e a evidência da expressão. Os lábios de pedra haviam-se crestado e a estátua jazia nas trevas do jardim.

Só um desastre faria encher-se de sangue e pudor aquela cara deteriorada que atingira o cinismo da eternidade. E que nem o amor decifraria. As órbitas vazias. Ela mesma endurecida num só pedaço – se a pegassem por uma perna deslocariam o corpo todo, agora facilmente transportável.

E assim a tinham pousado. De cabeça para baixo e pés juntos para cima.

Até que, cada vez mais roída pelo tempo, ela se erguesse um dia para continuar seu trabalho incompleto em outra cidade.

Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora. Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora.

Até que alguns homens o prendessem a carroças, outra vez erguendo uma cidade que eles não entenderiam, outra vez construindo, com habilidade inocente, as coisas. E então de novo se precisasse de que um dedo apontado lhes desse os antigos nomes. Assim seria pois o mundo era redondo (LISPECTOR: 1998b, p. 91-92).

No capítulo “O Jardim”, sob uma atmosfera onírica, a personagem Lucrecia Neves encontra o seu espaço de errância, de incompletude, sob os efeitos do arriscado mergulho no “subsolo escatológico da ficção”, o qual Benedito Nunes (1989, p. 153) considera tanto “o lugar das inversões e dos antagonismos quanto da negação e do esvaziamento”. O Jardim compreende um espaço de estranhamento e transgressão, no qual se verifica um mergulho no âmbito introspectivo das personagens, o qual se confirma nos contos “O búfalo”, no Jardim Zoológico, assim como em “Amor”, no Jardim Botânico, de *Laços de família*.

Em *O lustre*, o jardim apresenta-se também como um espaço que revela fluidez e angústia perante a liberdade da existência da protagonista Virgínia: “O jardim espalhava-se em largas linhas horizontais, a relva balançava-se nas sombras flutuantes dos galhos, o ar estendia-se claro, suavemente elétrico”. Juntamente com o irmão Daniel, Virgínia contesta a origem dos valores morais, com a criação da “Sociedade das Sombras”, concomitantemente à descrição do espaço, ao enunciar tanto uma

transgressão referente ao encanto do local da infância, a Granja Velha, quanto a ruptura de uma ética estabelecida com a irmã, após delatar ao pai os encontros de Esmeralda com um desconhecido no jardim:

A Sociedade das Sombras... – ela sorria de súbito palidamente enquanto os olhos brilhavam um instante e se apagavam no esforço da reconstrução. A Sociedade das Sombras... Lembrava-se de que ela e Daniel viviam em segredinhos, assustados; segredinhos... era isso? não, não. Sobretudo ela sempre possuía uma memória extraordinária para inventar fatos. Sim, e que se encontravam na clareira, sim na clareira. Como deveriam ter experimentado o medo... é-se tão corajoso em criança; só isso? depois tinham combinado contar ao pai os encontros de Esmeralda no jardim (LISPECTOR: 1999, p. 145).

As transgressões sugeridas pela “Sociedade das Sombras” proporcionam em Virgínia o desejo de sair dos limites de sua vida, paradoxalmente permitiram a inversão da ordem de seus sentimentos, não temer a morte, porém temer a vida, odiar as coisas felizes, rir-se da tranquilidade, de maneira que a bondade da personagem não impedisse sua maldade; por conseguinte, verifica-se uma relação entre introspecção e espacialidade da narrativa, uma vez que as sombras anunciam uma obnubilação de valores, que desestabiliza a concepção de mundo da personagem Virgínia.

No conto “Amor”, de *Laços de família*, o estranhamento da personagem Ana em relação à vida regrada que vivia em seu casamento, enquanto dona de casa, fora motivada por um cego mascando chiclete que a acompanha num itinerário de rememoração realizado no bonde, a qual se intensifica após a personagem saltar num espaço que não estava previsto. Conforme destaca a ensaísta Nádia Batella Gotlib (1995, p. 273), a personagem, “já sem saber onde está, caminha até o Jardim Botânico, e lá passa por uma profunda experiência de contato com a selvagem natureza da vida, mergulhada no mais profundo do bem e do mal, em que Inferno e Paraíso se equivalem, quando sente, ao mesmo tempo, fascínio e nojo, enredada que se acha nessa armadilha secreta”. No Jardim Botânico, a personagem Ana vivencia uma náusea existencial, visto que “a moral do Jardim era outra”: “A decomposição era profunda, perfumada. (...) Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno (LISPECTOR: 1998, p. 25).

A imagem da estátua no jardim, em *Perto do coração selvagem*, associa-se ao pensamento transgressor da protagonista Joana ao planejar o ato proibido de roubar, o que surpreenderia Otávio e Lídia: “O pior é que ela poderia riscar tudo o que pensara. Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava olhando e

seguindo o seu caminho” (LISPECTOR: 1998, p. 20a). A relação entre espacialidade e introspecção fica evidente porquanto Joana pensa, sobretudo no capítulo “O banho”, acerca do seu processo de amadurecimento: “Por que surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água” (LISPECTOR: 1998a, p. 67).

Em *A cidade sitiada*, o âmbito da introspecção permite constatar temporalidades múltiplas, uma vez que as imagens da praça de pedra do jardim, em degradação, que se evidencia pelos escombros e ruínas, permitem uma reflexão acerca do processo de transformação da cidade, entrecruzando-se história e ficção, em cuja composição é possível observar o caráter metafórico da textura poética indissociável à constituição da alegoria, como forma de apreensão do amálgama sintetizador dos aspectos subjetivo e objetivo da realidade: “Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora” (LISPECTOR: 1998b, p. 92).

Em *A metáfora viva*, Paul Ricoeur discute a relação da significação da linguagem ao seu outro considerando seu conjunto, o qual se inscreve nos planos da expressão e do conhecimento: “A linguagem surge então como o que eleva a experiência do mundo à articulação do discurso, como o que funda a comunicação e produz o homem enquanto sujeito falante” (RICOEUR: 2005, p. 466). O pensador enfatiza que, na enunciação metafórica, há uma intersecção entre a poética e a ontologia, de maneira que as texturas poéticas “não são menos heurísticas que as ficções em forma de narração; o sentimento não é menos ontológico que a representação” (RICOEUR: 2005, p. 469). A “metáfora viva”, na concepção de Paul Ricoeur, é observada sob um caráter tensional, no qual se verificam duas críticas internas:

A convergência entre as duas críticas internas, a da ingenuidade ontológica e a da demitização, leva assim a reiterar a tese do caráter “tensional” da verdade metafórica e do “é” que conduz a afirmação. Não digo que esta dupla crítica prove a tese. A crítica interna ajuda somente a reconhecer o que é assumido e aquilo a que se compromete aquele que fala e que emprega metaforicamente o verbo ser. Ao mesmo tempo, ela enfatiza o caráter de paradoxo incontornável que se vincula a um conceito metafórico de verdade. O paradoxo consiste em que não há outro modo de fazer justiça à noção de verdade metafórica senão incluindo o aguilhão crítico do “não é” (literalmente) na veemência ontológica do “é” (metaforicamente). Nisto, a tese não faz senão extrair a consequência mais extrema da teoria da tensão. Da mesma maneira que a distância lógica é preservada na proximidade metafórica, e da mesma maneira que a interpretação literal impossível não é simplesmente abolida pela interpretação metafórica, mas lhe cede resistindo,

da mesma maneira a afirmação ontológica obedece ao princípio de tensão e à lei da “visão estereoscópica”. Essa constituição tensional do verbo ser recebe sua marca gramatical no “ser-como” da metáfora desenvolvida em comparação, ao mesmo tempo em que é marcada a tensão entre o mesmo e o outro na cópula relacional (RICOEUR: 2005, p. 388-389).

Paul Ricoeur (2005, p. 377) observa que o caráter tensional da metáfora, no nível do sentido imanente ao enunciado, deve ser estendida à relação referencial do enunciado metafórico ao real. Para o pensador, a ideia de tensão é aplicada nos âmbitos do enunciado, entre conteúdo e veículo, entre tema principal e tema secundário; no âmbito da interpretação, à proporção que se estabelece uma tensão entre a interpretação literal, que a interpretação semântica desfaz, e com uma interpretação metafórica, que faz sentido ao confrontar-se com o não sentido; assim como se verifica uma tensão no âmbito da função relacional da cópula, entre identidade e diferença no jogo da semelhança.

Na concepção do pensador, a tensão característica da enunciação metafórica é suportada, em última instância, pela cópula “é”, uma vez que o “ser-como” significa ser e não ser, cuja interpretação o pensador relaciona à enigmática concepção de Aristóteles, “o que quer dizer, para a metáfora viva, ‘por sob os olhos’ (...), é ‘significar as coisas em ato’ (1411 b 24-25). E o filósofo especifica: quando o poeta dá vida às coisas inanimadas, seus versos ‘tornam-se o movimento e a vida: ora, o ato é movimento’” (RICOEUR: 2005, 470). Por um conceito de “verdade metafórica”, Paul Ricoeur compreende que, a serviço da função poética, a metáfora é “a estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico no qual sua função de descoberta é liberada” (RICOEUR: 2005, p. 376).

Nesta estratégia discursiva, a relação entre introspecção e espacialidade da tessitura poética de Clarice Lispector apresenta um caráter tensional metafórico imanente ao enunciado, sob uma textura poética heurística, na qual se verifica, sob a hermenêutica ricoeuriana, uma intersecção entre uma poética e uma ontologia, haja vista que o sentimento não é menos ontológico que a representação. Ao destacar que escrever “é uma maldição que salva”, Clarice Lispector (1999, p. 134), na crônica “Escrever”, afirma que, no processo de procura por uma compreensão e entendimento da realidade, o sentimento se encontra indissociável, uma vez que “sentir até o último fim o sentimento que permaneceria vago e sufocador” compreende uma condição para o processo de composição literária.

Paul Ricoeur considera que as funções poética e retórica distinguem-se a partir da conjunção entre ficção e redescrição, uma vez que a retórica visa a persuasão dos homens ao dar ao discurso ornamentos que agradam e a poética almeja “redescrever a realidade pelo caminho indireto da ficção heurística” (RICOEUR: 2005, p. 376). No círculo da enunciação da “metáfora viva”, no qual se verificam as tensões entre sujeito e predicado, entre identidade e diferença, culminando no paradoxo da cópula do ser-como (podendo significar tanto o ser quanto o não ser), Paul Ricoeur (2000, p. 481) enfatiza que “a poesia articula e preserva, em ligação com outros modos de discurso, a experiência de pertencimento que inclui o homem no discurso e o discurso no ser”.

No que concerne à experiência, diante desse processo de significação, o pensador compreende que a expressão viva diz a existência viva na medida em que “o movimento pelo qual remontamos o declive entrópico da linguagem reencontra o movimento pelo qual regredimos aquém das distinções entre ato, ação, movimento” (RICOEUR: 2000, p. 474). Na crônica “A experiência maior”, Clarice Lispector (1999, p. 23) destaca o desafio de um encontro com a alteridade como uma condição para uma expressão viva da experiência, que se diz por meio da linguagem: “Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu”. Não obstante, cabe questionarmos as limitações e restrições das projeções da subjetividade para uma interpretação de uma tessitura poética. Conforme destaca Paul Ricoeur (2005, p. 474), considerando o referido desafio de encontro com o Outro, significar a ação, o artifício, o movimento, já são determinações que implicam limitações e restrições, uma vez que “alguma coisa se perde do que surge como signo na expressão”.

Ao destacar a ação enquanto ato completo e acabado em cada um de seus momentos e centrada totalmente no agente, fundamental para pensarmos o conceito de representância, Paul Ricoeur argumenta que “a duplicação da referência e a redescrição da realidade, submetida às variações imaginativas da ficção, aparecem como figuras específicas de distanciamento, quando essas figuras são refletidas e rearticuladas pelo discurso especulativo” (RICOEUR: 2005, p. 482). A dialética originária e ao mesmo tempo dissimulada que se engendra a partir da verdade tensional é verificada, na concepção do pensador, entre a experiência de pertencimento em seu conjunto e o poder de distanciamento que abre o espaço do pensamento especulativo.

O dinamismo do entrecruzamento entre os traços conceituais da realidade e os que visam aparecer os referentes da escritura fazem com que, conforme enfatiza Paul Ricoeur (2005, p. 457), a significância seja um trabalho inacabado, por conta da

circularidade entre a delimitação abstrativa e a delimitação de concretização. Em face desse inacabamento da escritura em relação à apreensão da experiência, Clarice Lispector (1999, p. 25), na crônica “Escrever, humildade, técnica”, afirma ser o seu processo de composição como “uma procura humilde”, diante da incapacidade de atingir a experiência por meio da linguagem, de entender a condição humana. Por conseguinte, a escritora compreende a “humildade como técnica” enquanto forma de aproximação da complexidade, da plena consciência de ser realmente incapaz: “só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente” (LISPECTOR: 1999, p. 25).

Para Paul Ricoeur (2005, p. 457), o “dinamismo semântico, próprio à linguagem natural, confere à significância uma ‘historicidade’”, cuja análise hermenêutica se faz pertinente com o que pretendemos desenvolver juntamente com o conceito de alegoria, sob uma perspectiva benjaminiana, uma vez que essa “historicidade”, a qual compreendemos ser indispensável para uma análise da poética de Clarice Lispector, possibilita uma abertura para novas possibilidades de significância, conduzida pelo esforço de dizer uma nova experiência, sob “uma procura humilde”.

4. TERCEIRO CAPÍTULO

4.1. A obra de Clarice Lispector e as categorias Experiência e Expectativa

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vi: mas eu lembro, e a lembrança é em carne viva (LISPECTOR:1999, p. 385).

No universo ficcional de Clarice Lispector, o entrecruzamento entre história e ficção permite pensarmos a sua tessitura poética sob o desafio permanente de um encontro com a alteridade, haja vista que se verifica, por meio da narrativa, o afeto da ação das personagens com e sobre o Outro, o que possibilita ao homem a pluralidade como uma condição viva da experiência, conforme é observado na esfera do pensamento de Hannah Arendt, em consonância com as reflexões da escritora na crônica “A experiência maior”: “Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (LISPECTOR: 1999, p. 23).

Em *Clarice: uma vida que se conta*, Nádya Battella Gotlib (1995, p. 51), ao destacar depoimentos de quem viu Clarice Lispector de perto, contrasta a descrição da imagem de mulher boa, simples e sem mistérios, patroa “delicada e humana”, vista por Geni, 47 anos, que com ela trabalhara cinco anos e sete meses; à imagem cercada de uma “aura de mistério”, visto que se isolava voluntariamente, “permanecendo intocável e favorecendo, quem sabe, certas mitificações: belíssima, sobretudo na mocidade; em qualquer época, sedutoramente atraente; anti-social, esquisita, complicada, difícil, mística, bruxa...” (GOTLIB: 1995, p. 52)

No que concerne à “aura de mistério” de Clarice Lispector, construída no âmbito das relações sociais da escritora no campo literário, Nádya Battella Gotlib apresenta a visão de amigos intelectuais mais próximos, que permitem verificarmos alguns traços que compõem os diferentes perfis da escritora; não obstante, a ensaísta pontua que, ao passarmos por estes, “é preciso considerá-los apenas como vestígios de uma identidade, traços de um ‘ser quase’ Clarice” (GOTLIB: 1995, p. 54). Para Paul Ricoeur (2007, p. 141), “a ligação com os próximos corta transversal e eletivamente tanto as relações de filiação e de conjugabilidade quanto as relações sociais dispersas segundo as formas múltiplas de pertencimento ou as ordens respectivas de grandeza”.

Dos vestígios de identidade e traços desse “ser quase”, os depoimentos de amigos intelectuais, por ocasião do enterro da escritora, em 1977, destacados por Nádya

Battella Gotlib, reiteram um distanciamento respeitoso em relação ao seu comportamento, de intensa experiência íntima, uma “estrangeira na terra”, de personalidade “naturalmente enigmática”, conforme considera Antonio Callado (apud GOTLIB: 1995, p. 52). Para Otto Lara Resende, ainda que a escritora tenha passado por um “choque”, por conta de um “encontro e confronto de culturas”, relacionado ao contexto histórico em que a escritora estava inserida, o aspecto espiritual constitui uma marca de sua personalidade: “Clarice é uma aventura espiritual. Ninguém passa por ela impune. Ela liga e religa o mistério da vida. E o religioso silêncio da morte” (apud GOTLIB: 1995, p. 52). Hélio Pellegrino (apud GOTLIB: 1995, p. 52) reconhece a “personagem lisérgica”, de perspicaz percepção em relação aos dramas humanos: “Para ela se abriam as portas da percepção, de modo a transformar-se o mundo num espetáculo de vertiginosa complexidade, profundidade e vigor. Clarice via demais, e o sofrimento lhe brotava da crispação de suas retinas expostas às agulhas de luz que saltam no coração selvagem da vida”.

No conto “Uma amizade sincera”, o narrador, ao destacar o estado de comunicação contínua entre dois amigos que se conheceram apenas no último ano da escola, cujas conversas representavam um presente de um para o outro, a um ponto que não podiam guardar um pensamento, descreve também os sinais de perturbação entre eles, inclusive dos encontros mais decepcionantes, por meio dos quais se revelava a sincera pobreza de ambos em face da sinceridade mais pura exigida por esta relação. Por conseguinte, vemos uma consistente concepção acerca da amizade enquanto “matéria de salvação”: “Queríamos tanto salvar o outro” (LISPECTOR: 1998h, p. 14). Se havia o incômodo da acusação de pobreza a quem só a sinceridade era o que havia para se dar, havia também o reconhecimento: “Único modo, sabíamos, e com que amargor sabíamos, de sair da solidão que um espírito tem no corpo” (LISPECTOR: 1998h, p. 14).

Nessa perspectiva, os próximos estão situados, seja ou não numa “amizade sincera”, na variação das distâncias entre o si e os outros, numa relação dinâmica constantemente em movimento, como assim entendemos a “experiência maior”, destacada por Clarice Lispector; por conseguinte, o pensador considera a proximidade enquanto “réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido pela sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da *polis*” (RICOEUR: 2007, p. 141).

Na crônica “Lembrar-se do que não existiu”, Clarice Lispector escreve que há um “esforço de memória, como se nunca tivesse nascido”, no qual se torna indispensável, neste processo de significação, a “consciência histórica” para pensarmos, sob uma hermenêutica ricoeuriana, as múltiplas temporalidades inscritas numa dialética que se engendra a partir da verdade tensional entre a experiência de pertencimento em seu conjunto e o poder de distanciamento que abre o espaço do pensamento especulativo. Este não é um dos dramas do narrador, em face do inacabamento da escritura em relação à apreensão da experiência, conforme reflexão desenvolvida pela narradora, na crônica “Estado de graça – trecho”? Não acontece de estarmos, leitores e narradora, tratando sobre uma descoberta dos “estreitos limites da condição humana”, sob um processo de despojamento revelado em sua pobreza implorante?

Sai-se do estado de graça com o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não se tenha sorrido, é como se o corpo todo viesse de um sorriso suave. E sai-se melhor criatura do que se entrou. Experimentou-se alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. Passa-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis (LISPECTOR: 1999, p. 93).

Os estreitos limites da condição humana podem ser verificados dentro de um fluxo temporal, para o qual convergem as múltiplas temporalidades. Paul Ricoeur (2007, p. 141) considera que “a originalidade dessa fenomenologia da memória compartilhada reside principalmente na superposição dos graus de personalização e, inversamente, de anonimato entre os polos de um nós autêntico e o do “se” (partícula apassivadora), do “eles outros”, integrando-se ao processo de uma “complexa alquimia criativa”, destacado por Nádía Battella Gotlib (1995, p. 15). O pensador argumenta que a experiência do mundo compartilhada se encontra numa comunidade tanto de tempo quanto de espaço, haja vista que os “os mundos dos predecessores e dos sucessores estendem nas duas direções do passado e do futuro, da memória e da expectativa, esses traços notáveis do viver juntos decifrados primeiro no fenômeno de contemporaneidade” (RICOEUR: 2007, p. 141).

A experiência que redime a condição humana, denominada pela escritora de “estado de graça” não se equivale ao estado de graça dos santos, mas tão somente a “o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna totalmente real porque é comum e humana e reconhecível”, o que pode ser verificado ao longo da produção ficcional de Clarice Lispector, seja na personagem Macabéa, após o encontro com a

cartomante; no sentimento de “felicidade clandestina” rememorado, na narrativa homônima, pela experiência de leitura de *Reinações de Narizinho* após torturante espera pelo empréstimo de um livro; na “alegria difícil”, destacada pela personagem G.H. após vivenciar uma experiência mística de comer da massa branca de um asqueroso inseto, o que lhe permitiu repensar a própria condição humana, ao perder sua “terceira perna”; seja no estilo despojado de escrita da tessitura poética clariceana, verificado nas considerações de Rodrigo S.M.: “Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo” (LISPECTOR: 1999, p. 13).

Nessa perspectiva, Clarice Lispector desenvolve reflexão acerca da condição humana sob o estado de graça, na medida em que considera que “as descobertas nesse estado são indizíveis e incomunicáveis”; por conseguinte, considera importante não acontecer com frequência, pois seria como “cair num vício”, tanto por conta do risco da perda de uma “linguagem em comum”, quanto sob o risco de um hábito egoísta da felicidade: “Habituar-se à felicidade seria um perigo. Ficaríamos mais egoístas, porque as pessoas felizes o são, menos sensíveis à dor humana, não sentiríamos a necessidade de procurar ajudar os que precisam – tudo por termos na graça a compreensão e o resumo da vida” (LISPECTOR: 1999, p. 92). A escritora observa que um vício permanente de um “estado de graça” tornar-se-ia um abuso, “representaria uma fuga imperdoável ao destino simplesmente humano, que é feito de luta e sofrimento e perplexidades e alegrias menores” (LISPECTOR: 1999, p. 92).

O vínculo entre a experiência humana e o “estado de graça” do homem comum compreende, na concepção de Clarice Lispector (1999, p. 92), uma descoberta de um estado indizível que não se prolonga por tanto tempo, uma vez que corresponde a uma dádiva, “apenas uma abertura para uma terra que é uma espécie de calmo paraíso, mas não é a entrada nele, nem dá o direito de se comer dos frutos de seus pomares”. Verifica-se, pois, que as múltiplas temporalidades, na poética clariceana, subvertem uma pretensa linearidade do tempo, sobretudo no âmbito da memória: “Há dias que são tão áridos e desérticos que eu daria anos de minha vida em troca de uns minutos de graça” (LISPECTOR: 1999, p. 93).

No ensaio *A marca do passado*, Paul Ricoeur (2012, p. 333) discute acerca do enigma da *eikôn*, da imagem, ao tratar da representação presente de uma coisa ausente e o de anterioridade como passado, dos “minutos de graça” que compensariam os áridos e

desérticos anos de vida, destacada por Clarice Lispector, os quais podem ser verificados no par “não mais ser” e “ter sido”, reflexão que aparece tanto no *Teeteto* e no *Sofista* de Platão, no *Tratado* de Aristóteles, como também é retomado por Santo Agostinho. Para Ricoeur (2012, p. 333), o enigma se dá em dois graus: sob o recurso da metáfora da marca, impressa por um sinete sobre a cera; sob a postulação de similitude entre a evocação presente e a marca da cavidade.

No que se refere à postulação da referida similitude, Paul Ricoeur estabelece uma comparação entre memória e representação a partir do enigma concernente à ligação presumida da semelhança entre o quadro que representa a realidade e o original, a própria realidade, ao destacar as inquietações de Platão ao propor a distinção entre as artes miméticas, fantasmáticas, e as eikásticas, presumivelmente verídicas:

Em relação a que reconhecemos que uma imagem é verídica? Todo o enigma da lembrança está aqui resumido sob seu duplo aspecto: para que a marca seja signo de outra coisa, é preciso que ela aporte de alguma maneira a causa que a produziu. Quanto à semelhança presumida entre o retrato e seu modelo, como apreciar na ausência de um *tertium comparationis*? Uma dúvida nos acomete: não nos confundimos, desde o início, com a metáfora do tupus, da marca enquanto presença do ausente? E não nos confundimos, novamente, com a designação de uma relação de semelhança entre a coisa presente e a coisa ausente, relação imposta pela metáfora do quadro? Posta bruscamente, a questão é a seguinte: seria a lembrança uma imagem análoga de um acontecimento do qual se guarda uma impressão? Toda a nossa moderna problemática da “representação” não faz mais do que repetir esta velha aporia do ícone. Representar é apresentar de novo? É a mesma coisa ainda outra vez? Ou é outra coisa que não uma reanimação do primeiro encontro? Uma reconstrução? Mas em que uma reconstrução se distingue de uma construção fantástica, fantasiosa, isto é, de uma ficção? Como a posição de real passado, de passado real, é preservada na reconstrução? (RICOEUR: 2012, p. 334)

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007, p. 27) discute que a problemática da *eikon*, verificada tanto no *Teeteto* quanto no *Sofista*, de Platão, está associada à impressão, “sob o signo da metáfora do bloco de cera, sendo o erro comparado a um apagamento das marcas, das *semeia*, ou a um equívoco semelhante àquele de alguém que pusesse os pés na pegada errada” (RICOEUR: 2007, 27). Assim, o pensador considera que a problemática do esquecimento se encontra duplamente colocada, “como apagamento dos rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada como que por um anel de cera”.

No que concerne à representação enquanto reapresentação ou reconstrução de um acontecimento, Paul Ricoeur compreende que a metáfora da cunhagem do anel no maleável bloco de cera, inscrito na alma, tratando-se de um dom da mãe das Musas, Memória, permite pensarmos acerca das afecções resultantes do choque proveniente de

um fato marcante: “à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele o que queremos recordar, quer se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito” (SÓCRATES, apud RICOEUR: 2007, p. 28).

Em *A paixão segundo G.H.*, os questionamentos acerca da preservação dos afetos, em face da alteridade, na reconstrução de um acontecimento, problematizam a posição de “real passado” ou de “passado real”, ao verificarmos o reconhecimento da condição de exclusão da ex-empregada Janair, por meio da qual G.H. descobre, com mal-estar, um outro mundo de imagens inscritas em rudimentares desenhos no inesperado mural do quarto da ex-empregada Janair: “de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão” (LISPECTOR: 1999, p.41) , por ela feitos com ponta quebrada de carvão, na parede caiada, contígua à porta do *bas-fond*. A reconstrução desse mundo de imagens permite também uma reconstrução do âmbito introspectivo da personagem G.H., visto que reconheceu a relação de indiferença, de “silencioso ódio” e incomunicabilidade, nos contornos vazios que representavam as imagens do homem, da mulher e do cão.

Paul Ricoeur destaca a proposição de Sócrates em relação à semelhança da alma a um livro, haja vista que sugere que o encontro da memória com as sensações e com as reflexões implica a inscrição de discursos verdadeiros. Não obstante, o pensador questiona acerca da possível falsidade do discurso de quem escreve, seja lembrado ou não, na preservação da impressão-afecção: “há mimética verídica ou mentirosa porque há, entre a *eikon* e a impressão, uma dialética de acomodação, de harmonização, de ajustamento que pode ser bem sucedida ou fracassar” (RICOEUR: 2007, p. 32).

Em *A paixão segundo G.H.*, a verossimilhança do discurso da protagonista se verifica à proporção que imergimos no seu recôndito âmbito da introspecção, de cujas imagens, conforme destacamos sob o prisma filosófico de Hannah Arendt (ARENDR: 2009, p. 306), resulta “o constante movimento das percepções sensoriais e a atividade mental, em movimento não menos constante”. O ato de comer da massa branca do asqueroso inseto, tal como a imagem da perda da “terceira perna” que sustentaria a formação humana de G.H., impulsionam o discurso alegórico da narrativa, uma vez que tanto a paixão de G.H., quanto a da própria narrativa, permitem uma reflexão existencial, logo após a interpretação das imagens inscritas no mural feito por Janair, acerca da crise e liquidez dos valores, uma vez que a escritora, no contexto em que

desenvolveu sua produção ficcional, pode testemunhar e suportar as angústias e perdas de seu tempo.

No que tange à interpretação das imagens inscritas, Paul Ricoeur recorre à concepção de Aristóteles acerca da metáfora da marca, impressa por um sinete sobre a cera, destacando a categoria da alteridade, herdada da dialética platônica, ao associar a noção de desenho, de inscrição, à noção de impressão; por conseguinte, questiona acerca do que nos lembramos ao percebermos uma imagem, visto que a inscrição consiste tanto nela mesma, que Aristóteles reserva o termo *phantasma*, quanto pode ser a representação de outra coisa, reservada ao *eikon*. Assim, a metáfora da impressão recorre, segundo Ricoeur (2007, p. 36-37), “ao ‘movimento’ (*kinesis*), do qual resulta a impressão; esse movimento remete, por sua vez, a uma causa exterior (alguém, alguma coisa cunhou a impressão), ao passo que a dupla leitura da pintura, da inscrição, implica um desdobramento interno à imagem mental”.

Paul Ricoeur enfatiza que o ponto crucial da problemática da memória se encontra na conjunção entre a estimulação (externa) e a semelhança (interna), ao serem confrontadas a produção da afecção e a significação icônica, situação semelhante ao confronto de afetos entre G.H. e Janair, em face das inscrições em que a protagonista se vê representada. Assim, a reflexão da narradora G.H. nos permite pensar a introspecção, no universo ficcional clariceano, enquanto âmbito de imagens mentais em movimento, possibilitando uma reflexão acerca da historicidade a partir das constantes mudanças das percepções sensoriais de suas personagens.

Assim, conforme destacado na crônica “Lembrar-se do que não existiu”, o ato da escrita compreende um esforço de memória, uma lembrança “em carne viva”, uma vez que enfrenta o desafio do entrecruzamento da narrativa e as múltiplas temporalidades. Com efeito, Paul Ricoeur argumenta que “o tempo continua sendo a aposta comum à memória-paixão e à recordação-ação” (RICOEUR: 2007, p. 37), uma vez que a recordação percorre o intervalo de tempo entre a impressão original e o seu retorno. Para o pensador, a distinção entre *mneme* e *anamnesis*, sob o prisma aristotélico, apoia-se, de um lado, que “a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto recordação consiste numa busca ativa. Por outro lado, a simples lembrança está sob o império do agente da impressão, enquanto os movimentos e toda a sequência de mudanças que vamos relatar tem o seu princípio em nós” (RICOEUR: 2007, p. 37).

No ensaio *Interpretação e Ideologia*, Paul Ricoeur (1990, p. 44) compreende o âmbito da textualidade como “o paradigma do distanciamento na comunicação”, o que revela um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana, a saber, que ela é uma comunicação na e pela distância. O pensador enfatiza ser a tríade discurso-obra-escrita o tripé que suporta a problemática do projeto de um mundo da obra, centro de gravidade da questão hermenêutica, porquanto que a problemática do texto não se restringe à escrita, como bem destaca Paul Ricoeur (1990, p. 44):

a) em primeiro lugar, não é a escrita enquanto tal que suscita um problema hermenêutico, mas a dialética da fala e da escrita;

b) em seguida, essa dialética se constrói sobre uma dialética de distanciamento, na qual se inscreve a problemática da memória e da temporalidade, mais primitiva que a oposição da escrita à fala; portanto, é no próprio discurso que se deve procurar a raiz de todas as dialéticas ulteriores;

c) enfim, entre a efetuação da linguagem como discurso e a dialética da fala e da escrita, necessário se faz intercalar a noção fundamental da efetuação do discurso como obra estruturada.

Paul Ricoeur (1990, p. 44) elabora uma noção de texto em torno da qual se desenvolve o debate sobre o deslocamento do problema do texto em direção ao do mundo que ele abre, em cujo processo verificamos a historicidade da experiência humana, testemunha da função positiva e produtora do distanciamento, sob os seguintes critérios da textualidade:

a) a efetuação da linguagem como discurso;

b) a efetuação do discurso como obra estruturada;

c) a relação da fala com a escrita do discurso e nas obras de discurso;

d) a obra de discurso como projeção de um mundo;

e) o discurso e a obra de discurso como mediação da compreensão de si.

Os referidos critérios de textualidade, considerando a especificidade da linguagem poética, permitem uma compreensão complexa da relação entre o real e o ficcional. Para Dominique Maingueneau (2006, p. 39), a noção de discurso opera em

dois planos, compreendendo, por um lado, valores clássicos em linguística, no âmbito da linguística textual, da concepção saussuriana em relação à oposição entre língua e fala, assim como no campo da enunciação; por outro, no que concerne ao discurso literário, promove-se uma convergência de ideias-força que imprimem uma inflexão à abordagem do fato literário, o qual nos interessa para uma hermenêutica da poética de Clarice Lispector.

Na concepção de Maingueneau (2006, p. 40-42), as seguintes ideias-forças interessam diretamente ao estudo do fato literário, compreendendo uma forma de renunciar a uma interpretação da obra em si, haja vista que considera o discurso: enquanto uma organização transfrásica, uma vez que é submetido a regras de organização em vigor numa comunidade determinada, as dos múltiplos gêneros de discursos; uma forma de ação, por participar do mundo que se considera que “reflita”; uma forma de interação, conforme se verifica na conversação, na qual se julga que os parceiros coordenem suas intervenções; além disso, é orientado, porque é construído em função de um fim, julga-se que tenha uma destinação; é contextualizado e contribui para definir seu contexto, podendo-se modificar ao longo da enunciação; é assumido por um sujeito e regido por normas, além de ser considerado no âmbito do interdiscurso, haja vista que, para interpretar mesmo o menor enunciado, é necessário relacioná-lo com os demais tipos de enunciado.

Dominique Maingueneau (2006, p. 43), ao considerar o fato literário como “discurso”, contesta o caráter de incomunicabilidade da obra com o exterior, que seria a instância criadora; por conseguinte, essa perspectiva restitui as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde são produzidas, avaliadas, administradas. Nesse sentido, Maingueneau destaca as condições do escritor e o seu posicionamento no campo literário, assim como propõe uma discussão entre o vínculo entre o universo estético e a própria formação literária e cultural do escritor, desenvolvendo reflexão acerca da categoria “contexto” da obra literária:

Naturalmente, a pretensão constitutiva da literatura consiste em propor obras capazes de transcender o contexto no qual foram produzidas; mas quando se estuda a obra remetendo-a a seu dispositivo enunciativo, em vez de entendê-lo como um monumento transmitido pela tradição, a exterioridade do contexto mostra ser uma proposta enganosa. Não se pode conceber a obra como uma organização de “conteúdos” que permitiria “exprimir” de maneira mais ou menos enviesada ideologias ou mentalidades. O “conteúdo” da obra é na verdade atravessado pela remissão e suas condições de enunciação. O contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto. As obras falam de fato do mundo, mas

sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem. Não há, de um lado, um universo de coisas e atividades mudas e, do outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua. Também a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo (MAINGUENEAU: 2006, p. 44).

Dominique Maingueneau (2006, p. 44) enfatiza que o escritor, mesmo em seus trabalhos mais solitários, tal como um náufrago que lança ao mar uma garrafa, ao estar encerrado em alguma ilha psíquica ou social, para ser reconhecido pelos semelhantes por meio da escrita, deve sem cessar situar-se diante das normas das instituições literárias. Nessa perspectiva, Maingueneau destaca como fundamental, nesse processo de inserção de um escritor no campo literário, para a legitimação de uma obra, os dispositivos de comunicação “que integrem ao mesmo tempo o autor, o público e o suporte material do texto, que não considerem gênero invólucro contingente, mas parte integrante da mensagem, que não separem a vida do autor do estatuto do escritor, que não pensem a subjetividade criadora independentemente de sua atividade criativa” (MAINGUENEAU: 2006, p. 45). Em *O contexto da obra literária*, Maingueneau (2001, p. 173), no que concerne ao caráter paratópico do escritor, considera que

se a obra está sempre em debate com o aparelho enunciativo que a carrega, e se seu texto não pode nem incluir, nem excluir, para articular realmente seus “conteúdos” no universo do qual emerge, não bastará destacar algumas correspondências entre um domínio e outro (entre o domínio da aristocracia guerreira e as narrativas de batalhas, entre o romance naturalista e o crescimento da burguesia, etc.), será preciso levar em consideração as condições da atividade enunciativa. Isso não diz respeito apenas às obras que por alguma “*mise en abyme*” refletem sua enunciação. Até as ficções que parecem desenvolver-se ignorando sua enunciação organizam-se a partir do tipo de paratopia associado ao posicionamento do escritor (MAINGUENEAU: 2001, p. 173).

Dominique Maingueneau (2001, p. 174) ressalta que as camadas de interpretação de um texto devem ser remetidas a um dado constitutivo da enunciação literária, “à necessidade para a obra de inscrever em suas ficções seu próprio dispositivo enunciativo”. O ensaísta compreende este dispositivo, que participa ao mesmo tempo da língua e do mundo, como uma “embreagem” do texto sobre a situação paratópica do autor, que permite “ancorar o enunciado numa situação de enunciação, constituí-lo em enunciado” (MAINGUENEAU: 2001, p.174). Portanto, Maingueneau (2001, p. 174) afirma que as “embreagens paratópicas” “participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo”.

Em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (2010c, p. 269) argumenta que a obra literária obtém sua significância completa por meio da “mediação da leitura”, que seria para a ficção o que a “representância” é para a história. Nesse sentido, o “mundo do texto”, que compreende uma abertura para o seu “fora”, para o seu “outro”, na medida em que estabelece com relação a sua estrutura “interna”, permanece uma transcendência na imanência, ao ser isolado da leitura. Para o pensador, o fenômeno da leitura torna-se, ao mesmo tempo, o mediador necessário da refiguração exigida no processo de confrontação entre os dois mundos, o mundo fictício do texto e o mundo real do leitor, no qual, conforme o pensador enfatiza em *Tempo e narrativa*, “a narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na mimesis III” (RICOEUR: 2012, p. 123).

Para Ricoeur (2012, p. 123), a mimesis III marca a intersecção entre o mundo configurado pelo texto e o mundo do leitor, no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica. Assim, ao questionar o conceito de “realidade” aplicado ao passado, o qual é problematizado na mediação da leitura para uma refiguração resultante da confrontação entre os mundos do texto e do leitor, Paul Ricoeur elabora o conceito de representância, “significando com isso que as construções da história têm a ambição de ser reconstruções que respondem à exigência de um *vis-à-vis*” (RICOEUR: 2010c, p. 268).

Para o pensador, o enigma da preteridade, por não ser observável, apenas memorável, é deslocado do acontecimento relatado para o testemunho que o relata. Por conseguinte, o pensador enfatiza que a categoria da representância “significa, sucessivamente redução ao Mesmo, reconhecimento da Alteridade e apreensão analogizante” (RICOEUR: 2010c, p. 268). Verifica-se, pois, um paralelo entre a função de representância e a da ficção, indivisamente relevante e transbordante no que tange à prática cotidiana: “relevante, no sentido de que explicita aspectos dissimulados, mas já desenhados no âmago de nossa experiência práxica; transbordante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida outra” (RICOEUR: 2010c, p. 268).

Na crônica “Amor imorredouro”, a narradora estabelece o referido paralelo entre a ficção e uma prática cotidiana, ao destacar tanto aspectos relevantes da realidade prática, como a condição social do escritor que escreve para ganhar dinheiro: “Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo

minha alma” (LISPECTOR: 1999, p. 29); assim como aponta o compromisso do escritor no seu processo de composição, no que tange ao entrecruzamento entre ficção e realidade, conforme se observa na crônica com a experiência contada pelo chofer espanhol numa corrida de táxi sob a iminência de uma narrativa capaz de transbordar os limites da realidade:

Com a minha mania de andar de táxi, entrevisto todos os choferes com que viajo. Uma noite dessas viajei com um espanhol ainda bem moço, de bigodinho e olhar triste. Conversa vai, conversa vem, ele me perguntou se eu tinha filhos. Perguntei-lhe se ele também tinha, respondeu que não era casado, que jamais se casaria. E contou-me sua história. Há catorze anos amou uma jovem espanhola, na terra dele. Morava numa cidade pequena, com poucos médicos e recursos. A moça adoeceu, sem que ninguém soubesse de quê, e em três dias morreu. Morreu consciente de que ia morrer, predizendo: “Vou morrer em teus braços.” E morreu nos braços dele, pedindo: “Que Deus me salve.” O chofer durante três anos mal conseguia se alimentar. Na cidade pequena todos sabiam de sua paixão e queriam ajuda-lo. Levaram-no para festas, onde as moças, em vez de esperar que ele as tirasse para dançar, pediam-lhe para dançar com elas (LISPECTOR: 1999, p. 30-31).

Na crônica, a narradora explicita aspectos que poderiam ser dissimulados, uma vez que o desdobramento da ação demonstra que o espanhol, após enriquecer e ter empreendimentos variados, resolvendo transformar seu carro de passeio em carro de praça e tornar-se chofer, pois nada mais lhe importava, deu a entender que, mesmo que sentisse uma forte saudade de sua amada Clarita, “não atrasa sua vida, que ele consegue ter casos e variar de mulheres. Mas amar – nunca mais” (LISPECTOR: 1999, p. 31).

A narradora não hesita, assim, em estabelecer uma relação de verossimilhança entre a experiência cotidiana e a ficcional, uma vez que acredita ter tocado num ponto nevrálgico da condição humana: “E, sendo um ponto nevrálgico, como o homem nos dói. E como a mulher dói no homem” (LISPECTOR: 1999, p. 30). Assim, a narrativa nos permite uma reflexão sobre as múltiplas possibilidades de apreensão da experiência cotidiana, ao destacar que o final da história, inesperada e assustadora, desilude os corações mais sentimentais, com a “mudança de clima” que a deixara nervosa ao ser convidada pelo chofer para as cachoeiras de sua casa em Jacarepaguá, já quase chegando ao ponto de parada: “Muita gente gostaria que o amor de catorze anos atrasasse e muito a sua vida. A história ficaria melhor” (LISPECTOR: 1999, p. 31).

No que concerne à tríade discurso-obra-escrita, consideramos imprescindível destacar que a poética clariceana pertence a uma continuidade literária, “espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo” (CANDIDO: 1993, p.24). A partir da concepção

de Antonio Candido (2000, p.74), de que a literatura é “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”, a obra de Clarice Lispector está inserida numa tradição, a partir da qual podemos inferir os padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, aos quais nos referimos ao refletirmos sobre a “crise dos fundamentos da vida humana”, no conturbado século XX.

Conforme Harold Bloom (1995, p.43), “a tradição literária começa quando um autor novo é simultaneamente ciente não só de sua luta contra as formas e a presença de um precursor, mas é compelido também a um sentido do lugar do Precursor em relação ao que veio antes dele”. Nessa perspectiva, a poética clariceana contrasta com as formas de nossa tradição literária, em seu gradual processo de inserção, causando impacto para a crítica já com o primeiro livro, o que vai ao encontro dos questionamentos de Harold Bloom (1995, p.42): “escolhemos uma tradição ou ela nos escolhe, e por que é necessário escolher ou sermos escolhidos? O que aconteceria se alguém tentasse escrever, ensinar, ou pensar, ou mesmo ler sem o senso de uma tradição?”

Nesse sentido, o processo de escrita é uma experiência conflituosa, no que concerne ao confronto com a tradição, bem como quanto à inserção/ recepção da obra no sistema literário, porquanto o escritor iniciante, para integrar-se a uma continuidade literária, há de enfrentar as arbitrariedades dos padrões estabelecidos, para daí passar para a descontinuidade que marca a superação das influências e a construção de uma autonomia do seu estilo, conforme desenvolvemos reflexão em *Uma “alegria difícil”, A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector* (CUNHA: 2009).

Neste ensaio, estabelecendo como referência a narrativa de *A paixão segundo G.H.*, enquanto culminância do universo ficcional clariceano, refletimos sobre o processo de formação literária e cultural da escritora, sobretudo no que tange à apropriação e transformação de leituras. Enfatizamos, pois, a superação destas influências no universo ficcional de Clarice Lispector, com o intuito de analisar os desdobramentos do processo de desleitura, no tocante às relações intrapoéticas, bem como quanto ao confronto de sua poética com a tradição literária brasileira, sob a concepção do crítico Harold Bloom, em *A angústia da influência* (1991) e *O mapa da desleitura* (1995). Do levantamento de leituras realizadas por Clarice Lispector, destacamos principalmente as influências exercidas pelas obras *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse e *Crime e Castigo* (1866), de Fiodor Dostoiévski, utilizando os processos metodológicos de análise e interpretação comparativas.

Neste processo, podemos perceber a construção de uma obra nova, como expressão de uma autoria “autônoma”, sob as categorias estilo, linguagem e escritura, na concepção barthesiana, com *O grau zero da escritura* (1953) e *O rumor da língua* (1977). A fim de compreender e discutir a condição da escritora em face do embate de forças ideológicas, filosóficas, literárias, em conflito ao longo da elaboração de sua obra, apresentamos o contexto em que se insere o universo ficcional clariceano, sedimentado por uma fortuna crítica de *A paixão segundo G.H.*, a partir das categorias “campo literário” e “contexto”, juntamente com as concepções de “paratopia do escritor” e “tribos” literárias, sob o prisma crítico de Pierre Bourdieu, com *As regras da arte* (1996) e Dominique Maingueneau, com *O contexto da obra literária* (2001).

Nesse sentido, ao considerar o processo de composição “uma procura humilde” (LISPECTOR: 1999, p. 25), na crônica “Escrever, humildade, técnica”, Clarice Lispector revela o despojamento da sua escritura, na medida em que destaca a consciência da aproximação da complexidade, inerente ao círculo hermenêutico, no qual é possível inferir, por um lado, o permanente esforço que empenhara para a construção de uma escritura autônoma, ao confrontar-se com a tradição e ao desapropriar-se de suas influências de leitura; por outro lado, verifica-se a própria incapacidade de atingir a experiência por meio da linguagem, conforme destacamos nas possibilidades da ação, na crônica “Amor imorredouro”; de entender a condição humana, sobretudo no que concerne à descoberta de si em relação ao outro, conforme se observa na crônica “A descoberta do mundo”, no tocante à profunda relação de amor entre um homem e uma mulher, uma descoberta tão delicada quanto a própria vida:

Depois, com o decorrer de mais tempo, em vez de me sentir escandalizada pelo modo como uma mulher e um homem se unem, passei a achar esse modo de uma grande perfeição. E também de grande delicadeza. Já então eu me transformara numa mocinha alta, pensativa, rebelde, tudo misturado a bastante selvageria e muita timidez.

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

Porque o mais surpreendente é que, mesmo depois de saber de tudo, o mistério continua intacto. Embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza. E se continuo até hoje com pudor não é porque ache vergonhoso, é pudor apenas feminino. Pois juro que a vida é bonita. (LISPECTOR: 1999, p. 114-115)

Na crônica “A descoberta do mundo”, a escritora enfatiza o caráter conflitivo resultante da experiência, inerente ao processo delicado da descoberta de si, por meio do

outro, “ao caminho secreto da natureza”, alegoricamente verificado na delicadeza da flor, a qual se verifica com frequência no universo ficcional clariceano. Conforme considera Gadamer (2006, p. 14), é impossível contentar-se em “compreender o outro”, “buscar e reconhecer a coerência imanente aos significados-exigências do outro” (GADAMER: 2006, p. 14), pois há sempre um chamado subentendido, uma iminente “descoberta do mundo”. Para o pensador, “todo encontro significa a ‘suspensão’ de meus preconceitos, seja o encontro com uma pessoa com quem aprendo a minha natureza e os meus limites, seja com uma obra de arte (‘não há um lugar em que não possa ver-te, deves mudar a tua vida’) ou com um texto” (GADAMER: 2006, p. 14-15).

Em *Verdade e método*, Gadamer, ao destacar o processo inesgotável de sentido contido numa obra de arte, haja vista que há um surgimento permanente de novas fontes de compreensão, responsáveis por revelar relações de sentido insuspeitadas, enfatiza que a distância temporal possibilita constante movimento e expansão, destituindo-se de uma dimensão fechada ou concluída. Para o pensador, a consciência hermenêutica se dá na continuidade ininterrupta de uma tradição, o que reforça o caráter conflituoso do campo literário, na medida em que o escritor desenvolve o seu processo de apropriação e transformação de leituras: “Existe realmente uma polaridade entre familiaridade e estranheza, e nela se baseia a tarefa hermenêutica” (GADAMER: 2014, p. 391). Assim, o pensador considera que o intérprete não se encontra em condições de distinguir por si mesmo e de antemão os preconceitos produtivos, que tornam possível a compreensão, uma vez que necessário se faz uma diferença dada pela distância histórica:

Cada época deve compreender a seu modo um texto transmitido, pois o texto forma parte do todo da tradição na qual cada época tem um interesse objetivo e onde também ela procura compreender a si mesma. Como se apresenta a seu intérprete, o verdadeiro sentido de um texto não depende do aspecto puramente ocasional representado pelo autor e seu público originário. Ou pelo menos não se esgota nisso, pois sempre é determinado também pela situação histórica do intérprete e conseqüentemente por todo seu curso objetivo da história (GADAMER: 2014, p. 392).

Gadamer argumenta que a compreensão não se restringe a um comportamento reprodutivo, mas sempre produtivo, uma vez que um texto supera o seu autor. Nessa perspectiva, a elaboração da situação hermenêutica corresponde à “obtenção do horizonte de questionamento correto para as questões que se colocam frente à tradição” (GADAMER: 2014, p. 400). Por conseguinte, uma compreensão cuja historicidade esteja inclusa no pensamento verdadeiramente histórico exige do intérprete “aprender a conhecer no objeto o diferente do próprio, conhecendo assim tanto um quanto o outro.

O verdadeiro objeto histórico não é um objeto, mas a unidade de um e de outro, uma relação formada tanto pela realidade da história quanto pela realidade do compreender histórico” (GADAMER: 2014, p. 396).

Gadamer (2014, p. 309) desenvolve reflexão sobre o conceito de horizonte no âmbito da compreensão histórica, a fim de ver o passado em seu próprio ser, “não a partir de nossos padrões e preconceitos contemporâneos, mas a partir de seu próprio horizonte histórico”. Compreende-se, pois, uma exigência da hermenêutica gadameriana, diante do vínculo do pensamento à sua determinidade finita, o fato de nos colocarmos no lugar do outro para poder entendê-lo, visto que “aquele que não tem um horizonte é um homem que não vê suficientemente longe e que, por conseguinte, supervaloriza o que lhe está mais próximo” (GADAMER: 2014, p. 400). Nesse sentido, a formação de um horizonte histórico do presente corresponde a um processo de constante formação, “na medida em que estamos obrigados a pôr constantemente à prova todos os nossos preconceitos”:

Parte dessa prova é o encontro com o passado e a compreensão da tradição da qual nós mesmos procedemos. O horizonte do presente não se forma à margem do passado. Não existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem conquistados. Antes, compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos. Conhecemos a força dessa fusão sobretudo de tempos mais antigos e da ingenuidade de sua relação com sua época e com suas origens. A vigência da tradição é o lugar onde essa fusão se dá constantemente, pois nela o velho e o novo sempre crescem juntos para uma validade vital, sem que um e outro cheguem a se destacar explícita e mutuamente (GADAMER: 2014, p. 404).

Para Gadamer (2014, p. 405), no que concerne à fusão de horizontes, na qual se verifica a tensa relação entre texto e presente, o comportamento hermenêutico “é obrigado a projetar um horizonte que se distinga do presente”. O pensador enfatiza que, no que tange à “consciência histórica”, a novidade e a inovação encontram-se em situação crítica, uma vez que tanto “o antigo já não oferece mais resistências nem encontra defensor” (GADAMER: 2006, p. 15), assim como o caráter de confronto se estabelece entre a experiência e a tradição, numa sociedade em que a consciência coletiva é comandada pelo progresso da ciência, o aperfeiçoamento da tecnologia, a crença da riqueza e do lucro. Por conseguinte, Gadamer (2006, p. 13) considera que o círculo hermenêutico reúne o intérprete e seu texto numa unidade interior a uma totalidade em movimento, o que permite tanto o encontro com a alteridade quanto o confronto com a tradição histórica.

Em *Verdade e Método*, o pensador destaca o exemplo do clássico enquanto categoria histórica, imprescindível para o movimento do círculo hermenêutico, por ser mais que o conceito de uma época ou o conceito histórico de um estilo: “O que nos leva a chamar algo de ‘clássico’ é, antes, uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, uma espécie de presente intemporal contemporâneo de todo e qualquer presente” (GADAMER: 2014, p. 381). Nessa perspectiva, o clássico se subtrai às flutuações do tempo e as suas variações de gosto, num permanente confronto com a tradição, “trata-se de uma realidade histórica, à qual pertence e na qual está a própria consciência histórica” (GADAMER: 2014, p. 381).

Para Gadamer (2014, p. 383), encontramos no clássico a culminância de um caráter geral do ser histórico: “o de ser conservação na ruína do tempo”. O pensador argumenta que o juízo de valor implícito no conceito de clássico confere uma nova e autêntica legitimação na medida em que o considera frente à crítica histórica, “porque seu domínio histórico, o poder vinculante de sua validade que se transmite e se conserva, precede toda reflexão histórica e se mantém nela” (GADAMER: 2014, p. 381). Com efeito, o clássico se torna indispensável para o revigoração de uma tradição literária, uma vez que realiza a superação da distância histórica por uma constante mediação.

No ensaio *Futuro passado*, Reinardt Koselleck (2006, p. 314) entende que “só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então”. O historiador destaca que o conceito de “progresso” só foi criado no final do século XVIII, com a reunião de um grande número de novas experiências dos séculos anteriores, logo menciona como referência a “revolução copernicana, o lento desenvolvimento da técnica, o descobrimento do globo terrestre e de suas populações vivendo em diferentes níveis de desenvolvimento, e por último a dissolução do mundo feudal pela indústria e o capital” (KOSELLECK: 2006, p. 317). Nessa perspectiva, o progresso reunia experiências e expectativas limitadas por um coeficiente de variação temporal, no qual se verificava uma classificação estática na hierarquia dos estamentos sociais.

Koselleck (2006, p. 318) observa que, com a transformação ativa do mundo, no contexto supracitado, com a colonização ultramarina e o desenvolvimento da ciência e da técnica, o espaço de experiência deixou de estar limitado pelo horizonte de expectativa, haja vista que as expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências foram capazes de oferecer. Assim, diante dessa

descontinuidade verificada na História, ao considerar que “experiência do passado e expectativa do futuro já não compreendem uma à outra; distanciam-se progressivamente” (KOSELLECK: 2006, p. 318-319), o historiador compreende que a assimetria entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, além de elucidar a modernidade como um tempo novo, encontrou, no conceito de progresso, uma forma de pensar a diferença temporal entre experiência e expectativas.

No que concerne ao tratamento dessas categorias, Paul Ricoeur (2007, p. 312) destaca a contribuição das análises de Koselleck uma vez que o historiador as verifica enquanto condições do discernimento das mudanças que afetam o próprio tempo histórico, sobretudo dos traços diferenciais da visão que os modernos têm das mudanças históricas. Sob o prisma historiográfico koselleckiano, trataríamos a modernidade como um fenômeno histórico global, no que tange ao mundo Ocidental, “na medida em que apreende os tempos modernos como tempos novos; ora, essa apreensão somente se deixa refletir em termos de afastamento crescente das expectativas em relação a todas as experiências feitas até hoje” (RICOEUR: 2007, p. 312).

No entanto, é possível contestar o aspecto global do fenômeno da modernidade, destacado por Reinardt Koselleck, a partir da reflexão que desenvolvemos, sob o prisma crítico de Alfredo Bosi (1992, p. 51), na medida em que consideramos a coabitação do arcaico com o modernizador recorrente na história da colonização brasileira. Esse caráter dialético compreende uma reflexão central da narrativa *A cidade sitiada*, uma vez que, na transformação do subúrbio em metrópole, observamos um complexo formado de tempos sociais distintos, de temporalidades inscritas numa narrativa da qual se infere uma contraditória e agressiva estrutura portadora de modos de viver antigos e resistentes, a qual está vivamente presente ao longo da formação da escritora, tanto por viver no exterior, em Berna, ao escrever *A cidade sitiada*, quanto por viver sob escassas condições financeiras no Recife, como verificamos no conto “Restos do Carnaval”.

Optando por um viés introspectivo, a escritura clariceana possibilita novas perspectivas narrativas para a Literatura Brasileira, resultantes de desapropriações literárias de nossa tradição, bem como da superação dos paradigmas de leitura da escritora e de sua forma de pensar a realidade brasileira, das quais nasce uma forma de linguagem que não se conhecia em nossa literatura. Conforme Harold Bloom (2005, p. 79), “para que uma leitura (desleitura) seja ela mesma produtora de outros textos, é obrigatório que afirme sua singularidade, sua totalidade, sua verdade”. Esta afirmação da escritura poética de Clarice Lispector, em nosso sistema literário, pode ser

observada, na medida em que, por meio do nexos entre introspecção e realidade histórica, verificamos uma interpretação da condição humana, resultante de um contexto de crise proporcionado pelas Grandes Guerras.

Na concepção de Harold Bloom, a desapropriação poética consiste, assim, numa batalha (o *agon*), feita pelo jogo de substituições, de tropos e defesas, imagens e argumentos, paixões e ideias do efebo se rebelando contra os seus precursores, contra os padrões estabelecidos, a fim de “realizar uma inversão que torne sua tardividade uma força e não uma fraqueza” (BLOOM: 2005, p. 86). Para Bloom (2005, p.31), “a angústia da influência na maioria das vezes é bem distinta da angústia do estilo. Já que a influência é necessariamente desapropriação, uma tomada ou feitura errônea da herança”.

Conforme analisamos em *Uma “alegria difícil”: A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector*, verifica-se a consciência do narrador-personagem quanto ao procedimento de desapropriação das Sagradas Escrituras, visto que a narrativa desenvolve reflexão acerca da paixão de G.H., bem como da paixão da própria narrativa, ao utilizar-se da paródia²⁰ como recurso estilístico-retórico:

Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoas semi-artísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia (LISPECTOR: 1998e, p.30).

A paródia, na tessitura poética clariceana, coaduna dialeticamente, como enfatiza Olga de Sá (1988), um pólo epifânico, bastante característico de sua poética, com epifanias do feio, da náusea, epifanias irônicas ou corrosivas, que revelam o ser pelo avesso; um pólo parodístico, por construir figuras de contradição e por denunciar o ser pelo desgaste do signo poético. Como afirma Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase & cia* (1985, p. 31), “o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.”

Em linguagem psicanalítica, Sant’Anna (1985, p.32) observa que “a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da

²⁰ Conforme Afonso Romano de Sant’Anna (1985, p. 12), a paródia (do grego: para-ode, ode que perverte o sentido de outra ode) é um recurso literário bastante presente em textos da modernidade. Ela estabelece um tenso confronto intertextual, de forma que o novo texto liberta-se do texto-base.

Mãe Linguagem. (...) Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença.” É necessário observarmos, todavia, que a “duplicata” do texto clariceano é, conforme destaca Sant’Anna (1985, p. 32) “o gesto inaugural da autoria e da individualidade”, o qual origina o processo de autonomia da escritura, resultante das desapropriações literárias.

O paralelismo bíblico encontra-se tanto intrínseco à complexidade temática, como à complexidade estrutural, porquanto a narrativa de *A paixão segundo G.H.* sofre um processo de metamorfose, de esvaziamento, o que constitui, pois, um método transgressor ousado, pois se trata de uma desapropriação de uma Escritura Sagrada para o Cristianismo. Assim, as imagens e expressões bíblicas apropriadas pela escritora são estilizadas na narrativa, reconfiguradas ao estilo clariceano.

Ao lançarmos um olhar parodístico para interpretar a escrita clariceana, vislumbramos uma análise intertextual de confronto de tessituras. Nessa perspectiva, constatamos diferenças discursivas entre a tessitura bíblica, “texto-pai”, e a tessitura do romance *A paixão segundo G.H.*, “texto-filho”. Por conseguinte, a nova tessitura dialoga com o texto de que sofreu influência, contestando-o, revelando-o e desnudando-o tanto formal bem como tematicamente. O texto antigo, ainda marcado pela diferença, revela-se como novo, embora ambos se assemelhem.

Como enfatiza Tânia Carvalho (2003, p. 73), o diálogo, num sentido amplo do termo, estabelece-se entre as três linguagens: “a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior”. Nesse sentido, considera-se a intertextualidade como uma propriedade do texto literário, cuja construção, conforme entende Julia Kristeva (1969, p.146), assemelha-se a “um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”. Nessa perspectiva, Tânia Carvalho (2003, p. 73) destaca que “a palavra, que é ‘dupla’, pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes, pertencendo também ao sujeito da escrita e ao destinatário”. A linguagem do texto poético apresenta, assim, uma natureza heterotextual, de caráter duplo: escritura/leitura, na medida em que absorve os significados dos textos com os quais dialoga²¹.

²¹ O termo intertextualidade migrou para os estudos literários desde seu emprego por Julia Kristeva em 1966, no ensaio “Le mot, Le dialogue et Le roman”, para caracterizar a produtividade híbrida analisada por ela na construção textual de Antoine de Salle, no século XV, na França, compreensão amparada no entendimento de dialogismo de M. Bakhtin. Como analisa Sandra Nitrini (1997, p. 160), Bakhtin designa como diálogo e ambivalência a relação entre os eixos linguísticos horizontal, que compreende a palavra no texto simultaneamente pertencente ao sujeito da escritura e ao destinatário; e o vertical, no qual a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. Na concepção bakhtiniana, o

Ao considerar a efetuação da linguagem como discurso, Paul Ricoeur (1990, p. 46) o compreende como um evento “realizado temporalmente e no presente, enquanto que o sistema da língua é virtual e fora do tempo”. Assim, no que concerne à linguística do discurso, com a qual o escritor lida, em seu processo de composição, desde os ambientes imediatos do texto, dos ritos de escrita à cena de enunciação, bem como à construção dos dispositivos de comunicação que integrem ao mesmo tempo o autor, o público e o próprio suporte material do texto, o pensador enfatiza ser a articulação entre o sentido e o discurso, âmbito da categoria “contexto”, em consonância com a concepção de Dominique Maingueneau, o núcleo do problema hermenêutico, o que nos permite pensar também a interpretação das alegorias presentes na tessitura poética de Clarice Lispector, uma vez que

Assim como a língua, ao articular-se sobre o discurso, ultrapassa-se como sistema e realiza-se como evento, da mesma forma, ao ingressar no processo da compreensão, o discurso se ultrapassa, enquanto evento, na significação. Essa ultrapassagem do evento na significação é típica do discurso enquanto tal. Revela a intencionalidade mesma da linguagem, a relação, nela, do *noema* com a *noese*. Se a linguagem é um *meinen*, uma visada significante, é precisamente em virtude dessa ultrapassagem do evento na significação (RICOEUR: 1990, p. 47).

Para Ricoeur (1990, p. 46), enquanto os signos da linguagem só remetem a outros signos, no interior do mesmo sistema, o discurso, não obstante, refere-se a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar; por conseguinte, o evento “é a vinda à linguagem de um mundo mediante o discurso. Enfim, ao passo que a língua não é senão a condição prévia da comunicação, à qual ela fornece seus códigos, é no discurso que todas as mensagens são trocadas” (RICOEUR: 1990, p. 46). Nessa perspectiva, o discurso possibilita a construção não somente de um mundo, mas de um interlocutor ao qual se dirige; logo, sob o prisma ricoeuriano, “o evento é o fenômeno temporal da troca, o estabelecimento do diálogo, que pode travar-se, prolongar-se ou interromper-se” (RICOEUR: 1990, p. 46).

No ensaio “A interpretação da obra literária”, Alfredo Bosi (1989, p. 275), ao destacar a distância existente entre o evento aberto e a forma que o encerra, entende por evento “todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade”; por conseguinte, o ensaísta enfatiza que “a forma estaria para o evento assim como o nome-identidade de um homem está

diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro. Assim, conforme destaca Sandra Nitrini (1977, p. 160), “o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade”.

para a existência, plural e fluida, da sua vida pessoal” (BOSI: 1989, p. 276). No diálogo a se estabelecer com o intérprete neste fenômeno temporal de trocas, verifica-se “uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla, e que a forma só aparentemente encerra nos seus signos e símbolos” (1989, p. 276).

Conforme destacamos a partir da conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector afirma que o movimento modernista de 1922 motivou “pensar” a língua portuguesa do Brasil, sociológica, psicológica, filosófica e linguisticamente. O movimento de 1922 compreende um evento que se prolongou, uma vez que os resultados, segundo a escritora, no que concerne à linguagem literária, proporcionaram uma “linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma, a palavra é na verdade um ideograma” (LISPECTOR: 2005, p.106).

Necessário se faz, ao intérprete, conforme o entende Alfredo Bosi (1989, p. 277), sondar os vários estratos de uma tessitura poética, na qual se verificam, neste campo prismático, múltiplas temporalidades, das quais podem ser resgatadas para o leitor um evento complexo, subjetivo e histórico: “Refazer a experiência simbólica do outro cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal, eis a exigência mais rigorosa da interpretação” (BOSI: 1989, p. 287).

Na tessitura poética clariceana, é possível verificar a relação entre forma e evento porquanto os “fatos-verbos e coisas-nomes, formam a trama íntima do evento para a consciência que o vive, que o contempla e o plasma na linguagem (BOSI:1989, p. 276). Nesse sentido, os “cavalos”, destacados no capítulo anterior, assim como as “flores” são índices alegóricos do universo ficcional da escritora que possibilitam o estabelecimento de um diálogo, de uma troca intertextual que se prolonga na medida em que permite uma reflexão acerca da temporalidade, bem como acerca do caráter perecível da condição humana, conforme é possível verificar na narrativa de *A cidade sitiada*:

Assim era. E esfregando o sapato, a moça olhou esse mundo escuro repleto de bibelôs, da flor, da única flor no jarro: este era o subúrbio – ela engraxava furiosamente.

Eis a flor – mostrava o grosso caule, a corola redonda; a flor se demonstrava. Mas sobre o caule também ela era intocável. Quando começasse a murchar, já se poderia olhá-la diretamente mas então seria tarde; e depois que morresse, se tornaria fácil: podia-se jogá-la fora tocando-a inteiramente e a sala decresceria, andar-se-ia entre as coisas apequenadas com firmeza e desilusão, como se o que fora mortal tivesse morrido e o resto fosse eterno, sem perigo.

Ah, ah, vibrava o ar conhecido da sala. Ah, espiava a moça com quatro sapatos. O desejo de ir a um baile às vezes nascia, crescia e deixava espumas na praia. Com os sapatos na mão Lucrecia Neves entortou a cabeça e tentou sorradeira espiar a flor viva. Aproximou-se mesmo, cheirou-a desconfiada. Entonteceu de tanto inspirar, a própria flor entontecia aspirada – ela se dava! Mas chegado certo momento, - a pancada súbita no casco! – e o perfume tornou-se indevassável. Lá estava a flor exausta porém com o mesmo grau de perfume de antes... De que era feita a flor senão da própria flor (LISPECTOR: 1998b, p. 72).

A relação entre forma e evento, verificada nas “flores”, do mundo escuro repleto de bibelôs da única flor do jarro, que forma a tessitura poética de *A cidade sitiada* reitera a condição de mudança do subúrbio em cidade, assim como da própria personagem principal Lucrecia Neves, seja com a imagem “dos sapatos na mão”, diante de um desejo de ir além, de libertar-se; seja com a reflexão existencial da precível e angustiante condição humana observada na medida em que murcham e se exaurem as flores. Esta condição paradoxal de anseio por liberdade e de efemeridade em face da finitude existencial formam uma trama íntima ao longo da narrativa, na medida em que a personagem é impulsionada por uma vontade que “nascia, crescia e deixava espumas na praia”.

Assim, o jarro com a única flor, comparado ao subúrbio de São Geraldo, reforça o caráter alegórico da narrativa, em face do caráter paradoxal da exuberância e precibibilidade da flor, para uma interpretação da condição de Lucrecia Neves em face do subúrbio em transformação. Conforme destacamos no segundo capítulo, a alegoria presente na narrativa de *A cidade sitiada* compreende uma transformação tanto das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam, segundo Benedito Nunes (1989, p.38), quanto uma transformação por consequência das mudanças do espaço, de subúrbio em metrópole, impulsionadas pela ideia de progresso e aceleração do tempo.

A personagem Lucrecia Neves, de sapatos na mão, a espiar a flor viva e a inspirar o seu perfume, representa bem a transformação iminente do subúrbio, prestes a se modernizar, que pode ser verificado, em *A cidade sitiada*, sob os efeitos da aceleração do tempo resultantes do processo de transformação, uma vez que a intocável flor, com o mistério de sua “veemência jubilante” (LISPECTOR: 1998b, p. 79), já não mais caberia dentro do limitado jarro, sob pena de murchar-se: “Quando começasse a murchar, já se poderia olhá-la diretamente mas então seria tarde”.

Em *A cidade sitiada*, as transformações da narrativa permitem uma reflexão acerca do entrecruzamento entre ficção e realidade, ao verificarmos, no campo da

experiência da escritora, sobretudo em seu processo de composição, ao residir em Berna, as expectativas decorrentes de um contexto de crise de valores posterior às Grandes Guerras, além das transformações resultantes do processo de modernização das grandes cidades. Em *A memória, a história e o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007, p. 313) desenvolve reflexão sobre as mudanças do campo da experiência, enfatizando a perspectiva de Reinhart Koselleck, quanto aos efeitos de dissociação do vínculo entre expectativa e experiência, decorrentes da aceleração da história na modernidade, e destaca a categoria aceleração enquanto conceito meta-histórico:

A aceleração é o indício infalível de que a distância só se mantém modificando-se permanentemente; a aceleração é uma metacategoria dos ritmos temporais que vincula a melhora ao encurtamento dos intervalos; ela dá à noção de velocidade um toque histórico; ela permite a *contratio* falar de atraso, de adiantamento, de estagnação, de regressão (RICOEUR: 2007, p. 313).

Por compreender que, na modernidade, não para de crescer a diferença entre experiência e expectativa, a aceleração compreende o indicador infalível da historicidade do progresso, porquanto tanto o progresso sociopolítico quanto o progresso técnico-científico modificam os ritmos e os prazos do mundo-da-vida graças à aceleração. Na concepção de Koselleck (2006, p. 322), o distanciamento entre experiência e expectativa encontrou sua expressão na “história em si” e sua qualidade específica de tempo moderno no conceito de “progresso”. Assim, o historiador considera que “a História só poderá reconhecer o que está em contínua mudança e o que é novo se souber qual é a fonte onde as estruturas duradouras se ocultam” (KOSELLECK: 2007, p. 327).

Conforme destacamos com Roland Barthes (2004, p. 16), a História é a florada de maneira muito mais sensível do que qualquer outro recorte da Literatura por derivar de um gesto significativo do escritor, haja vista que Clarice Lispector compara o processo de composição, em sua tessitura poética, ao desabrochar de uma flor, na crônica “Submissão ao processo”: “O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita” (LISPECTOR: 1999, p. 445); ou mesmo com a obtenção do indizível no momento em que a linguagem fracassa, quando “falha a construção”, conforme destacamos a partir da narradora G.H, na medida em que considera “a linguagem como esforço humano” (LISPECTOR: 1998e, p.176). Assim, compreendemos a escritura como uma das fontes em que se encontram as estruturas duradouras, o que a caracteriza, na concepção de

Roland Barthes, como um compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, que se estabelece sob a pressão da História e da Tradição.

No que concerne ao reconhecimento do novo em face da contínua mudança da História, reiteramos a existência, no clássico, de uma culminância de um caráter geral do ser histórico, no qual se verifica uma “conservação na ruína do tempo” de uma consciência do significado imorredouro, independente de circunstância temporal, no qual estruturas duradouras se ocultam, conforme destacamos sob o prisma do pensador Hans-Georg Gadamer (2014, p. 381). Clarice Lispector, em seu processo de composição literária, de apropriação e transformação de leituras, expressa, em relação a leitura de clássicos da Literatura, em sua formação literária e cultural, o seu “estado de perda, que desconforta”, ao qual se refere Roland Barthes (2004, p.20), no tocante ao “texto de fruição”, o qual “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor”, quando se refere às obras lidas por ela já entre 13 e 14 anos.

Estas leituras exercem função decisiva para a consolidação do seu estilo, marcadamente introspectivo: *O lobo da estepe*, do escritor alemão Herman Hesse, acerca da qual desenvolveremos reflexão em duas sessões que pretendem verificar o nexos entre introspecção e exterioridade, por meio da obra literária: “Da paixão pelos livros à aventura da introspecção” e “Da introspecção à “descoberta do mundo”; juntamente com a poética de Franz Kafka, no último capítulo, a fim de aprofundar questões relativas à concepção de Hannah Arendt, acerca dos heróis kafkianos, enquanto um modelo de “homem comum”, com o intuito de investigarmos e problematizarmos a reflexão sobre o herói no universo ficcional de Clarice Lispector a partir do perfil kafkiano, destituído de genialidade e de uma aura peculiar.

4.2. Da paixão pelos livros à aventura da introspecção

Depois desse livro (*O lobo da estepe*), adquiri confiança daquilo que deveria ser e o que deveria fazer. Nunca mais pensei em escrever peças teatrais, como as fiz aos nove anos em Recife: uma peça em três atos em apenas três folhas em papel escolar. Creio que fui a teatróloga mais concisa que já existiu. (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p. 141 – grifo nosso)

Na crônica intitulada “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, Clarice Lispector reitera considerações acerca da influência de *O lobo da estepe*, destacando que este foi o livro que a germinou, cuja leitura proporcionou à escritora uma “crise em

relação com a linguagem”, uma quebra de paradigmas, no que tange aos gêneros da narrativa, o que repercutiu na “consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças”, visto que, a partir dessa leitura, ela adquiriu confiança “daquilo que deveria ser e o que deveria fazer”, o que pode ser confirmado ao longo de sua poética:

Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado *O lobo da estepe*, de Herman Hesse. O título me agradou, pensei tratar-se de um livro de aventuras tipo Jack London. O livro, que li cada vez mais deslumbrada, era de aventuras, sim, mas outras aventuras. E eu, que já escrevia pequenos contos, dos treze aos catorze anos fui germinada por Herman Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura. (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p. 141).

A fascinante viagem pelo âmbito da introspecção, por meio da qual verificamos múltiplas temporalidades que permitem, ao universo ficcional, uma “conservação na ruína do tempo”, consolida o projeto artístico-literário de Clarice Lispector. A enigmática estranheza de Harry Haller, o lobo da estepe – “aquele animal que não encontra abrigo nem alegria nem alimento num mundo que lhe é estranho e incompreensível” – representa o indivíduo melancólico, de extraordinária capacidade de sofrimento, de complexa densidade psicológica, que remete a leitora Clarice Lispector à intrigante análise do comportamento humano.

Ao imergir no âmbito introspectivo de Harry Haller, a narrativa representa o paulatino desnudamento de máscaras, haja vista que a sondagem psicológica da personagem, verificada nos capítulos “Anotações de Harry Haller/Só para loucos” e “Tratado do Lobo da Estepe/Só para loucos”, a partir de textos da personagem, apresenta, conforme Ricardo Iannace (2001, p. 74), “permanente luta para superar sua própria duplicidade e ambiguidade”:

No caso de Harry, entretanto, o caso diferia: nele o homem e o lobo não caminhavam juntos, nem sequer se ajudavam mutuamente, mas permaneciam em contínua e mortal inimizade e um vivia apenas para causar dano ao outro, e quando há dois inimigos mortais num mesmo sangue e na mesma alma, então a vida é uma desgraça. Bem, cada qual tem seu fado, e nenhum deles é leve (HESSE: s.d., p. 47).

A conflituosa protagonista de *O lobo da estepe* contrasta, abruptamente, personalidades díspares, de total inconformidade com as convenções sociais, o que faz com que ela se automarginalize e utilize entorpecentes, para integrar-se ao marginalizado ciclo social. A personagem bissexual Hermínia é a principal mediadora na travessia da condição solitária e tímida do indivíduo, preso às leituras de refinada erudição, para o estado de embriaguez e transgressão de Harry, visto que, ao ser

apresentado a Pablo, trompetista homossexual de um grupo de jazz e a Maria, prostituta de aluguel, com quem se relaciona, ambos incentivam-no à “arte de viver”, com o aprendizado da dança, o jogo de sedução e a experiência libidinosa. Como observa o pensador Maurice Blanchot (2005, p. 254):

O tema do *Steppenwolf* é que o homem não é o lobo do homem, instinto e espírito, cisão rígida herdada do pensamento luterano; é preciso desmascarar e exorcizar essa duplicidade simples, descendo mais profundamente na dispersão do mundo interior. O outro tema é a tentativa desesperada de recuperar o mundo a partir do caos. No livro, deveriam juntar-se as dores daquele que escreve e as do tempo em que escreve, como se o escritor fechado em si, por mais introvertido que fosse, só pudesse tomar consciência de seu próprio desequilíbrio de sua época.

Para Blanchot (2005, p. 255), a principal impressão desse “livro rangente” é a da imagem dolorosamente artificial de um mundo também desprovido de naturalidade, uma vez que o imaginário, o real e a verdade da personagem central não conseguem ajustar-se. Por conseguinte, no ambiente “subterrâneo” do bar noturno, Harry Haller experiencia o avesso dos padrões convencionais, ao relacionar-se com os marginalizados desse sistema de valores. Essa atitude transgressora da protagonista proporciona, assim, crítica reflexão existencial, conforme se verifica na fala da personagem Pablo, ao encontrar Harry Haller em situação de conflito e angústia, saturado de si:

— É para mim uma alegria, meu caro Harry, poder tê-lo um instante como hóspede. Você tem andado frequentemente desgostoso da vida e com ânsias de deixá-la, não é verdade? Tem ansiado abandonar este tempo, este mundo, esta realidade, e entrar numa outra realidade que seja mais adequada, num mundo intemporal. Pois faço-o, amigo, eu o convido a isto. Você sabe onde se oculta esse outro mundo, já sabe que esse outro mundo que busca é a própria alma. Só em seu próprio interior vive aquela outra realidade que anseia. Nada lhe posso dar que não exista em você mesmo, não posso abrir-lhe outro mundo de imagens além daquele que há em sua própria alma. Nada lhe posso dar, a não ser a oportunidade, o impulso, a chave. Eu o ajudarei a tornar possível seu próprio mundo, e isso é tudo (HESSE: s.d., p. 177).

Essa tentativa de “tornar possível o próprio mundo” constitui uma questão essencial, no que concerne à estrutura das personagens clariceanas, sobretudo ao âmbito introspectivo, uma vez que, como enfatiza Benedito Nunes (1969, p. 113), ao imergirem no fluxo e refluxo da vida interior, “num mundo intemporal”, a intuição do sentido ontológico da existência humana, apresenta-se, por meio delas, em peculiar estilo, o que permite pensarmos os movimentos da História, da memória e das temporalidades que se inscrevem na narrativa, logo a intuição acima citada não se esgota, pois, nos conflitos psicológicos.

Para Benedito Nunes (1969, p.122), a subjetividade compreende apenas um momento privilegiado da experiência de ser e de existir, que, na obra de Clarice Lispector, apresenta extensão universal e caráter cósmico. Nesse sentido, o crítico considera que a existência humana, individualmente verificada, manifesta-se em todas as coisas e até nos mais humildes objetos, apenas enquanto um aspecto ou um modo determinado da existência universal.

Nessa perspectiva, os personagens que povoam o universo ficcional de Clarice Lispector não apresentam caráter espectral ou fantasmagórico, haja vista que, conforme Benedito Nunes (1969, p.122), “o Eu ameaçado, contestado, fica em suspenso e deixamos entrever a existência pura, contingente, irreduzível ao controle da vontade e ao entendimento”. Assim, para o crítico, a protagonista de *Perto do coração selvagem* “é a própria imagem dessa inquietação humana” (NUNES: 1969, p.114), porquanto se encontra absorvida por sentimentos profundos e incontroláveis que a levam, por conseguinte, a atitudes transgressoras dos padrões estabelecidos. Benedito Nunes (1969, p. 121) enfatiza que a “existência absurda” compreende “o único fundo permanente de encontro ao qual as figuras criadas pela romancista se destacam e de onde retiram a densidade humana que as caracteriza”.

Dessa forma, Joana vivencia condição semelhante à de Harry Haller, pois “sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüência, de egoísmo e vitalidade” (LISPECTOR: 1998a, p. 18), com a certeza, como destaca a personagem, de certa vocação para o mal, para o avesso. Na concepção de Benedito Nunes (1969, p.122), a inquietação insondável, desnudada na existência individual da personagem, é “movida pelo desejo de ser, fonte profunda de onde brotam os seus desejos mundanos”:

Participando da impulsividade do orgânico e das aspirações de caráter espiritual, essa inquietação, que corresponde à necessidade de ser, é mantida e desenvolvida pelo sentimento da existência, no qual todos os outros sentimentos desembocam (NUNES: 1969, p. 122).

Na concepção de Benedito Nunes (1969, p. 122), a existência universal nivela, entre as aparentes grandezas, tudo quanto existe no universo ficcional de Clarice Lispector, visto que não há, senão uma hierarquia provisória; por conseguinte, “mesmo o que é pequeno, insignificante ou vil, oculta um enorme poder de existir. As coisas apresentam fisionomia dupla: a comum, exterior, produto do hábito, e a interna, grande e profunda, da qual a primeira se torna símbolo”.

Benedito Nunes (1969, p. 125) considera que, no universo ficcional da escritora, o encontro do homem com a natureza orgânica, especialmente com os animais, exerce grande importância na concretização de uma experiência ontológica, de descortínio do próprio Ser, na medida em que participam do estado de “glória da Natureza” “marcas penumbrosas, sórdidas, desagradáveis, violentas do ser, cuja percepção provoca a náusea ou apenas a atitude contemplativa extática” (NUNES: 1969, p. 124). Para o crítico, os bichos constituem uma “simbologia do Ser”, por meio dos quais é possível analisar as personagens clariceanas como forma de interpretação da condição humana, em sua impossibilidade de uma completa humanização:

Dir-se-ia que os bichos que a escritora descreve têm o ser à flor da pele, que eles nos comunicam mais rapidamente do que podem fazer as outras coisas, a presença da existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represadas. Através deles é que essa vida sempre ativa se infiltra no cotidiano, intensificando os nexos insuperáveis que nos ligam ao “terror primitivo”, ao vital e ao orgânico, nexos que a sociedade, a cultura e a história, em testemunho da impossibilidade da completa humanização de nossa natureza, não podem jamais desfazer (NUNES: 1969, p. 125).

No conto “O Búfalo”, de *Laços de família*, destacamos, sob o prisma crítico de Silviano Santiago, a condição animal do ser humano e a sua recíproca, num processo de metamorfose, sob “parasitismo recíproco”. Nesse sentido, é possível verificar, por meio do entrecruzamento do olhar da mulher ao paradoxal e “tranquilo de ódio” do misterioso búfalo negro, o que Benedito Nunes (1969, p. 125) entende como um “represamento da existência ameaçadora, ancestral e inumana, capaz de provocar náusea”. Mister se faz, pois, o questionamento sobre o que pode haver sentido quando se chega ao ponto extremo da experiência, resultante de um espírito de tensão máxima, entre as naturezas humana e animal, em face da angústia e do silêncio enfrentados pelas personagens clariceanas, na medida em que atravessam “o corpo aparente das coisas para atingir a existência universal em sua nudez” (NUNES: 1969, p. 127).

Como o protagonista de *O lobo da estepe*, a jovem Joana e o animal que sentia dentro de si não caminhavam juntos, permaneciam em contínua e mortal inimizade: “No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta. Para depois no entanto pisá-la, repudiá-la sem contemplações” (LISPECTOR: 1998a, p. 19). Em *O lobo da estepe*, o espírito de tensão máxima de angústia e do silêncio pode ser verificado na dupla natureza de Harry Haller, homem e lobo apresentados enquanto

“inimigos mortais num mesmo sangue e na mesma alma” (HESSE: s.d., p. 47), carregados pela personagem como um fado, uma desgraça:

Com nosso Lobo da Estepe sucedia que, em sua consciência, vivia ora como lobo, ora como homem, como acontece aliás com todos os seres mistos. Ocorre, entretanto, que quando vivia como lobo, o homem nele permanecia como espectador, sempre à espera de interferir e condenar, e quando vivia como homem, o lobo procedia de maneira semelhante. Por exemplo, se Harry, como homem, tivesse um pensamento belo, experimentasse uma sensação nobre e delicada, ou praticasse uma das chamadas boas ações, então o lobo, em seu interior, arreganhava os dentes e ria e mostrava-lhe aos seus olhos de fera, aos olhos de um lobo que sabia muito bem em seu coração o que lhe convinha, ou seja, caminhar sozinho nas estepes, beber sangue vez por outra ou perseguir alguma loba. Toda ação humana parecia, pois, aos olhos do lobo horrivelmente absurda e despropositada, estúpida e vã. Mas sucedia exatamente o mesmo quando Harry sentia e se comportava como lobo, quando arreganhava os dentes aos outros, quando sentia ódio e inimizade a todos os seres humanos e a seus mentirosos e degenerados hábitos e costumes. Precisamente aí era que a parte humana existente nele se punha a espreitar o lobo, chamava-o de besta e de fera e o lançava a perder, amargurando-lhe toda a satisfação de sua saudável e simples natureza lupina (HESSE: s.d., p. 48).

O embate entre as contrastantes personalidades de Harry Haller, destacadas pelo narrador, são apresentadas em sua natureza complexa, na medida em que enfatiza a singularidade do sofrimento e da infelicidade da personagem. Assim, se por um lado, muitos o admiravam “por ser uma pessoa inteligente, refinada e muito arguta”; por outro, havia quem amasse nele exatamente o lobo, “o livre, o selvagem, o indômito, o perigoso e o forte, e estes achavam profundamente decepcionante e deplorável quando o selvagem e perverso se transformava em homem”.

A inquietação da personagem Joana, “um bicho solto”, na concepção de Benedito Nunes (1989, p. 21), corresponde à *hybris* que a domina, sua vocação para o excesso e para a desmesura, a qual nos comunica a presença da existência primitiva. A força instintiva da natureza lupina, represada pela natureza humana de Harry Haller assemelha-se à de Joana, sobretudo no que diz respeito ao comportamento transgressor dos limites morais, em face da angústia diante dos possíveis da ação; por conseguinte, ambas as personagens enfrentam o desamparo e a solidão em face da existência diante da ambiência do cotidiano, os quais são verificados enquanto fado ao âmbito da introspecção, no qual se intensificam os nexos que nos ligam ao vital e ao orgânico, inerente aos quais verificamos uma reflexão acerca da experiência da condição humana.

No universo ficcional de Clarice Lispector, as narrativas do seu discurso poético apontam para a importância da experiência, enquanto categoria fundante. Na crônica “As três experiências”, a escritora destaca três experiências fundamentais, as quais estão relacionadas também a uma compreensão sobre o tempo, logo enfatiza que nasceu para

amar os outros, para escrever e para criar os filhos. A escritora afirma que o “aprendizado da vida se vivendo em nós e ao nosso redor” serve como um lastro para a experiência da escrita, a qual considera o seu domínio sobre o mundo e, por meio da qual, a escritora se renova e enfrenta a finitude existencial:

E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por que, foi esta que eu segui. Talvez porque para outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever (LISPECTOR: 1999, p. 101).

Embora a escritora considere que, entre outras vocações, o aprendizado da escrita seja a própria vida, isento de um longo aprendizado que exigisse um árduo estudo, o domínio da língua compreende um esforço contínuo de apropriação e transformação de tessituras poéticas, conforme desenvolvemos reflexão acerca das influências de leitura na dissertação *Uma “alegria difícil”: A paixão segundo G.H, de Clarice Lispector* (2009). Com efeito, a experiência do livro, uma das paixões que desde a infância Clarice Lispector cultivou, propiciou-lhe outras experiências, a da sensibilidade, da historicidade, do pensamento humano, projetadas pela experiência de leitura.

Ao longo de sua trajetória literária, com 26 livros publicados, significativo número de citações e referências bibliográficas enriquecem sua tessitura poética²², o que evidencia a importância dos clássicos da Literatura, das suas estruturas duradouras, para a composição de uma poética de autoria autônoma. Logo, poderíamos considerar o texto clariceano isento da influência existencialista, visto ser esta uma das principais correntes filosóficas da época? Qual seria, de fato, a contribuição da obra de Virgínia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield, Franz Kafka, Fiodor Dostoievski, Herman

²² Em seu livro *A Leitora Clarice Lispector*, o crítico Ricardo Iannace (2001, p.19) destaca que variam os autores citados por Clarice Lispector: Katherine Mansfield, Oscar Wilde, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Herman Hesse, Dostoievski, Tchekhov, Thoureau, Henry James, Thomas Merton, Albert Camus, Virginia Woolf, Hemingway, Georges Simenon, Ezra Pound, Heine, James Joyce, Dante Alighieri, S. Tomás de Aquino, Spinoza, William Shakespeare, Paul Éluard, Goethe, Emily Brontë e outros. Dentre os nacionais, figuram Machado de Assis, José de Alencar, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Paulo Mendes Campos, Guimarães Rosa e demais escritores. As citações não param em literatos e filósofos conceituados e famosos. Clarice chega a citar obras como *Um Deus Esquecido*, do amigo e médico psicanalista Dr. Azulay, e *Jogando com Pelé*, do futebolista Edson Arantes do Nascimento, os quais ocupam o imaginário da autora e de suas personagens.

Hesse para a poética clariceana? Outra contribuição imprescindível, embora não muito enfatizada em seus depoimentos, é a Bíblia, bastante presente em seus textos.

Essa recepção de outros discursos constitui um processo fundamental à autonomia literária do escritor, visto que ele se desapropria das influências de sua experiência de leitura para consolidar um estilo próprio, à semelhança da relação edipiana, na qual Édipo mata, inconscientemente, o próprio pai, Laio. Assim, para Harold Bloom (1995, p.15), estas influências se manifestam na desleitura, geralmente angustiada, que um texto exerce sobre outro, propiciada pelo confronto com outros textos: “a relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma desescrita, assim como a escrita é uma desleitura”.

Conforme considera Paul Valéry (apud NITRINI: 2000, p. 134), em analogia à concepção de influência, “o leão é feito do carneiro assimilado”, a originalidade implica assimilação, cuja finalidade é definida pela consistência e eficácia da “digestão” das leituras de outros textos. No que concerne ao conceito de influência, Paul Valery (apud NITRINI: 2000, p. 132) sustenta que:

Não há palavra que venha mais facilmente nem com mais frequência sob a pluma da crítica que a palavra influência e não há de modo algum noção mais vaga entre as vagas noções que compõem o armamento ilusório da estética. Nada, no entanto, no exame de nossas produções, que interesse mais filosoficamente o intelecto e deva excitá-lo mais à análise que esta modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro. Ocorre que a obra de um recebe do ser do outro um valor totalmente singular, engendrando consequências atuantes, impossíveis de serem desvendadas. Sabemos, por um lado, que esta atividade derivada é essencial à produção em todos os gêneros.

A originalidade efetiva-se, pois, quando a obra age sobre o escritor, de forma a ampliar os horizontes do seu universo ficcional, quando este “recebe do ser do outro um valor totalmente singular”. Um estilo original configura-se, desta forma, enquanto um “sistema digestivo”, “antropófago”, que garante a imprescindível assimilação do essencial contido na substância de outros textos; a partir dessa “digestão”, elabora-se um “mapa da desleitura”, conforme assim o designa Harold Bloom, visto que o público leitor compara e interage com as próprias práticas de leitura com o texto lido.

Nesse sentido, ao estabelecer como referência o poeta leitor, a concepção de influência²³ de Harold Bloom consiste na investigação das relações intrapoéticas,

²³ A construção desse conceito, em *A Angústia da influência* (1991), atravessa seis razões revisionárias, a fim de apreender a constituição do “poeta forte”, capaz de sobreviver ao conflito edipiano com a tradição, assim descrito por Harold Bloom (1991, p.43), em termos oriundos de fontes clássicas: *clinamen*, que é a desleitura ou desapropriação poética, propriamente dita; *tessera*, que é a complementação e antítese, no

âmbito conflituoso, pois enquanto “os poetas fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação (...), talentos mais fracos são presa de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si” (BLOOM: 1991, p.33). A apropriação e transformação de leituras envolvem “angústias de débito” do poeta em relação ao seu precursor, tendo em vista o temor daquele quanto à usurpação deste, o que lhe propiciaria a amarga sensação de que sua voz não seja sua, como podemos perceber na reação de Clarice Lispector à crítica de Álvaro Lins, conforme destacamos no capítulo anterior: “Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de ‘representante comercial deles’”.

Ainda que verifiquemos um incômodo da escritora, em relação à crítica de Álvaro Lins, que enfatizara que “o lirismo feminino ficaria aprisionado e sufocado dentro dos limites da impessoalidade realista ou naturalista” (LINS: 1946, p. 186), esta reação demonstra também que a poética de Clarice Lispector traria para o nosso sistema literário a descontinuidade em relação aos padrões realistas e naturalistas de uma pretensa impessoalidade e objetividade.

Para Arthur Nestrovski (1992, p.224), a concepção de descontinuidade, no tocante à superação das influências, verificada com Harold Bloom, que nos permite compreender também a conflituosa recepção da obra de Clarice Lispector, no sistema literário brasileiro, alia-se a uma crítica essencialmente humanista, porém, desprovida de toda inocência: “centrado sobre o estudo da força, do poder, da vontade, do romance familiar, da agressão, da culpa e da angústia, este é um humanismo em seus últimos limites, aguilhoado pela promessa de desmistificação, pela tentativa de não cerrar os olhos ao princípio da realidade da leitura”. Não consiste, pois, numa teoria das alusões.

Harold Bloom não hesita em desmistificar a ideia de que a influência acontece numa simples transmissão de ideias e imagens construídas e consolidadas pelo “poeta

sentido de que o poeta preserva os termos do poema-ascendente, porém altera o seu significado; *kenosis*, que é um mecanismo de ruptura, de esvaziamento do poeta, representa um movimento de descontinuidade em relação ao precursor; *demonização*, ou movimento na direção de um Contra-sublime próprio, como reação ao Sublime do precursor; *askesis*, ou um movimento de autopurgação que ambiciona alcançar um estado de isolamento; *apophrades*, ou retorno dos mortos, de onde surge o efeito estranho, inquietante, como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor.

Como observa Nestrovski (1992, p.222), as seis razões revisionárias “servem apenas como instrumento heurístico para analisar as relações de intertextualidade a partir de um conceito longuiniano (sic) de influência”, nem o próprio Harold Bloom se utilizou rigorosamente delas, o que permite considerarmos que não se trata de um modelo fixo, invariável. Dessa forma, Nestrovski afirma ser possível traduzir os seis termos em figuras de linguagem, como assim o faz Paul de Man: clinamen/ironia; tessera/ sinédoque; kenosis/metonímia; demonização/hipérbole; askesis/metáfora e apophrades/metalepse.

forte”, porquanto o que lhe interessa é o que um poema consegue deixar de fora ao desapropriar-se do precursor, o que propicia o progressivo estreitamento que rege as relações do poeta com a tradição. Nesse sentido, conforme Harold Bloom (1991, p.62), “a influência poética é um ato de correção criativa, uma interpretação distorcida, um revisionismo voluntarioso e perverso que engendra a história das influências poéticas produtivas”. Por conseguinte, a consistência de um texto, no domínio intrapoético, resulta de leituras de outros textos, as quais ocorrem sempre contra a influência. Podemos constatar, assim, que essa concepção de influência pode se estender a outros campos artísticos, bem como à prosa poética de Clarice Lispector, na medida em que, em sua escrita, outras tessituras se entrelaçam.

Convém observarmos que a escritura poética clariceana oferece-nos um rico horizonte intertextual, que se consolida como uma aquisição essencial que transforma a própria personalidade artística da escritora, portanto a influência é percebida nas entrelinhas do discurso, conforme destacamos com *O lobo da estepe*, de Herman Hesse. Deste intertexto, conforme afirma Umberto Eco (2003, p. 219) há a ironia, que permite à palavra artística um sentido inesgotável, labiríntico, rizomático; por isso, a influência recebida não minimiza a originalidade da obra. O que prevalece nesta análise é o grau de assimilação; a originalidade pura, logo o artista genuinamente demiurgo, uma das pretensões do gênio romântico, configura-se como um dos mitos da criação literária.

No ensaio *Pós-Escrito a O nome da Rosa*, Umberto Eco (1985, p. 9) discute acerca do processo de composição do clássico *O nome da Rosa*, após cartas de leitores perguntando-lhe por que o hexâmetro latino final dera origem ao título, que teria o nome *A abadia do crime*. O escritor afirma ter abandonado este título porque fixaria a atenção do leitor apenas em relação à intriga policial, o que poderia induzi-lo à expectativa de um romance repleto de ações, logo considera: “Um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las” (ECO: 1985, p. 9). Assim, o romancista concentra sua expectativa enigmática, com o título *O nome da Rosa*, ao considerar a densidade de significados da rosa, tanto no contexto da Idade Média, quanto em sucessivas atualizações que acabariam por despistar o leitor: “a rosa é uma figura simbólica, tão densa de significados que quase não tem mais nenhum” (ECO: 1985, p. 9).

Em *Confissões de um jovem romancista*, Umberto Eco, ao desenvolver reflexão sobre as origens e sobre o processo criativo, enfatiza também a existência, tal como acreditamos haver no entrecruzamento entre história e ficção, no que tange ao universo ficcional de Clarice Lispector, de um caráter insondável tanto da vida do autor empírico

quanto do universo ficcional: “Entre a história misteriosa de uma criação textual e a deriva incontável de suas leituras futuras, o texto enquanto tal ainda representa uma presença reconfortante, um ponto ao qual podemos nos agarrar” (ECO: 2013, p. 62).

O caráter de mistério que ronda o romance não se reduz ao aspecto labiríntico do espaço, haja vista que ocorrem as seguidas mortes por envenenamento na biblioteca, diante da busca do suposto manuscrito aristotélico, o segundo livro de sua *Poética*, que trataria do riso, condenável pela doutrina da igreja católica medieval, sob a investigação do monge erudito Guilherme de Baskerville. A experiência da personagem Adso de Melk reitera a simbologia da “rosa”, acentuando o caráter enigmático da narrativa, visto que o noviço se depara, enfrentando a própria consciência do pecado, de sua formação monástica, com a descoberta de sua sexualidade diante de uma mulher que nunca sequer soubera o nome, nem mesmo falavam o mesmo idioma:

Eu conhecia pouquíssimo o seu vulgar, e de todo modo era diferente daquele que aprendera um pouco em Pisa, contudo percebi, pelo tom, que ela me dizia palavras ternas, e pareceu-me dizer qualquer coisa: “Tu és jovem, tu és belo...” Acontece raramente a um noviço, que tenha passado toda sua infância num mosteiro, ouvir informações acerca da própria beleza, e, antes, é-se habitualmente advertido que a beleza corporal é fugaz e para se ter em pouca conta: mas as tramas do inimigo são infinitas e confesso que o aceno à minha venustidade, porquanto mendaz, penetrou docemente em meus ouvidos e provocou-me uma incontinência. Tanto mais que a menina, ao dizer aquilo, estendera a mão e com a ponta dos dedos roçara minha face, então totalmente imberbe. Experimentei como uma impressão de delíquio, mas naquele momento não consegui perceber sombra de pecado no meu coração. Tanto pode o demônio quando quer nos pôr à prova e apagar de nosso ânimo os rastros da graça.

O que experimentei? O que vi? Eu só lembro que as emoções do primeiro instante foram privadas de qualquer expressão, porque a minha língua e a minha mente não tinham sido educadas para nomear sensações daquele feito. Até que não sobrevieram outras palavras interiores, ouvidas outrora e algures, certamente faladas para outros fins, mas que pareceram harmonizar admiravelmente com meu gáudio daquele momento, como se tivessem nascido consubstancialmente para exprimi-lo. Palavras que se tinham apinhado nas cavernas de minha memória subiram à superfície (muda) de meus lábios, e esqueci que elas haviam servido nas escrituras ou nas páginas de santos para exprimir uma realidade bem mais fúlgida. Mas existia realmente diferença entre as delícias de que falaram os santos e aqueles que meu ânimo exagitado provara naquele instante? Naquele instante anulou-se em mim o senso vigil da diferença. Que é justamente, me parece, o signo do arrebatamento nos abismos da identidade. (ECO: 1986, p. 284-285)

Em *Confissões de um jovem romancista*, Umberto Eco (2013, p. 34) considera que o texto “é uma máquina preguiçosa”, um mecanismo concedido para suscitar interpretações, como se verifica na simbologia da “rosa”. No que concerne ao “signo do arrebatamento nos abismos da identidade”, destacado na narrativa de *O nome da Rosa*,

podemos observar uma reflexão que transcende o contexto da Idade Média, uma vez que permite uma verificação do âmbito introspectivo, aos “abismos da identidade”, que vai ao encontro das considerações da narradora de “A descoberta do mundo”, que destaca o íntimo segredo do “mistério da vida”, após descobrir o modo como uma mulher e um homem se unem: “Embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza” (LISPECTOR: 1999, p. 115).

A experiência da descoberta do jovem noviço se assemelha ao íntimo segredo do “mistério da vida” presente na narrativa clariceana, na medida em que verificamos uma sondagem do gênero humano, por intermédio de uma linguagem tecida de forma transgressora, no embate das convenções sociais e morais. Na reflexão da personagem Adson, observamos o estado de inquietude e instabilidade das palavras, haja vista que o noviço não tinha sido educado para expressar sensações do feitio erótico, por meio de palavras oriundas das “cavernas de sua memória”, após sentir-se anular em si o senso vigil da diferença em relação à mulher, concomitante ao receio de estar sendo posto à prova pelo demônio, no que compreende o apagamento dos rastros da graça. Não obstante, afirma não perceber sombra de pecado em seu coração.

Na crônica “Rosas silvestres”, a narradora volta a destacar o mistério, dos mais estranhos e delicados, inerente às rosas em face dos “caminhos secretos da natureza”, uma vez que “à medida que vão envelhecendo vão perfumando mais. Quando estão à morte, já amarelado, o perfume fica forte e adocicado, e lembra as perfumadas noites de lua de Recife” (LISPECTOR: 1999, p. 105). As rosas silvestres apresentam um caráter peculiar por perfumarem cada vez mais quando estão morrendo, por conseguinte a narradora enfatiza, com um pedido aos filhos, que desejaria morrer como as rosas silvestres: “perfumando de amor. Morta e exalando a alma viva” (LISPECTOR: 1999, p. 105).

No universo ficcional clariceano, a Rosa pode ser verificada enquanto signo poético cuja interpretação nos possibilita uma sondagem sobre o recôndito mundo que subjaz a máscara humana, aos abismos da identidade no instante de descoberta do Outro, conforme se apresenta alegoricamente tanto em *O nome da Rosa*, como na poética de Clarice Lispector, conforme verificamos na narrativa de *Água Viva*:

Quero pintar uma rosa.

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doído. Quando profundamente aspirada

toca no íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar (LISPECTOR: 1980, p. 58).

Conforme destacamos com Umberto Eco (2003, p. 219), a palavra artística apresenta um sentido inesgotável, labiríntico, rizomático. O signo poético da rosa apresenta, nas narrativas de *Água Viva*, entre outras de Clarice Lispector, assim como na narrativa de *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, o caráter de mistério, tanto pelo modo em que ela se abre e se dá, como pela semelhança do seu desabrochar à descoberta do Outro e da própria pluralidade da condição humana, conforme destacado pelo noviço, enquanto enfatiza ter a experiência da anulação do senso da diferença, o que reforça o aspecto de arrebatamento nos abismos da identidade.

No universo ficcional de Clarice Lispector, as alegorias verificadas pelos signos poéticos das “rosas” apresentam o caráter inesgotável, labiríntico, ao longo do processo intertextual. Com efeito, ler Clarice Lispector é ler também outros textos, é articular-se com a realidade histórica, é enfrentar o “instante de reconhecimento (igual a uma revelação)”. Ao imergimos nesse labirinto inesgotável, estamos diante de uma comunhão de leituras, feitas pela escritora ao longo de sua formação, em fases distintas de sua vida e em diferentes contextos, o que nos permite verificar o entrecruzamento entre o histórico e o ficcional, dadas as experiências da escritora, que contribuem para a constituição de sua tessitura poética.

4.2.1. Da introspecção à “descoberta do mundo”

Nas crônicas de *A descoberta do mundo*, verificamos as contribuições de Clarice Lispector, de agosto de 1967 a dezembro de 1973, publicadas no *Jornal do Brasil*. Estes textos, pelo caráter híbrido da narrativa, concentram reflexões sobre o processo de composição e pensamentos da escritora que evidenciam o seu olhar crítico que testemunha uma leitura do seu tempo, o que exerce função indispensável para a presente tese, por identificarmos entrecruzamentos entre o real e o ficcional, bem como se verifica a concomitância com a produção de romances e contos.

Clarice Lispector ingressara no jornalismo em 1940, quando a atuação de mulheres era bastante restrita. Em suas atividades, exerceu, desde a função de tradutora, inicialmente, à de repórter, quando transferida da Agência Nacional para o jornal A

Noite, porém sua atividade profissional só seria reconhecida oficialmente em 1942, em sua primeira carteira de trabalho.

Conforme destacamos no primeiro capítulo, o embate entre pensamento e censura acompanhou a condição de intelectuais que trabalharam nesse órgão oficial de informação, criado por Getúlio Vargas em 1934, principalmente quando a Agência Nacional passou para a influência direta da ditadura estadonovista, em 1939, atuando como Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A franca amizade com Lúcio Cardoso surge no âmbito jornalístico e se consolida ao longo da vida literária de ambos, o que pode ser verificado em correspondências que atestam a recíproca relação de afeto, conforme menciona o jornalista Francisco de Assis Barbosa (apud GOTLIB: 1995, p.161):

Clarice conheceu Lucio Cardoso na Agência Nacional. Escritor em plena ascensão, exerceu sobre ela verdadeira fascinação. Claro que esse encontro foi muito importante. Marcou a vida dos dois. Em mais de uma oportunidade, no livro póstumo (*A descoberta da vida ou do mundo*) Clarice se reporta com entusiasmo a essa amizade. Acompanhei o dia-a-dia de Clarice. Ela me falava do seu deslumbramento por Lúcio, ao mesmo tempo que se punha ao corrente do namoro com o colega da faculdade. Conversávamos sobre nossas reportagens e lemos juntos os livros de poemas que iam aparecendo: Fernando Pessoa e Cecília Meireles, Bandeira e Drummond.

Na crônica “Lúcio Cardoso”, a narradora destaca a importância do amigo “corcel de fogo”, sob uma tessitura poética que enfatiza saudades deixadas por ele após o seu passamento em 28 de setembro de 1968. Assim, descreve o semblante do amigo em coma, “esverdeado como um personagem de El Greco”, ao passo que observa a imagem do Cristo morto: “Antes, mudo, ele pelo menos me ouvia. E agora não ouviria nem que eu gritasse que ele fora a pessoa mais importante da minha vida durante a minha adolescência. Naquela época ele me ensinava como se conhecem as pessoas atrás das máscaras, ensinava o melhor modo de olhar a lua” (LISPECTOR: 1999, p. 166-167).

As lembranças destacadas na crônica revelam o compartilhamento de experiências de uma amizade de admiração mútua: “Lúcio e eu sempre nos admitimos: ele com sua vida misteriosa e secreta, eu com o que chamava de ‘vida apaixonante’” (LISPECTOR: 1999, p. 167). No som da caixinha de música dada de presente pelo amigo, a narradora reconhece que Lúcio Cardoso lhe ensinara a reconhecer em si a “chama da vida”, portanto jamais estaria mudo em sua memória.

Na crônica “As três experiências”, além da experiência da escrita, por meio da qual a escritora afirma renovar-se a cada livro, escrito, cada qual, como se fosse a primeira vez, a experiência do amor ao próximo, ação imprescindível, na esfera do pensamento de Hannah Arendt, é destacado como a “única salvação individual”: “Amar não acaba. É como se o mundo estivesse à minha espera. E eu vou ao encontro do que me espera” (LISPECTOR: 1999, p. 102).

Clarice Lispector afirma o desejo de renascer sempre, destacando até mesmo a possibilidade de uma reencarnação, porém reforça a vontade de viver como se esta vida fosse eterna, renovando-se em cada filho, à proporção que acompanha os seus sofrimentos e angústias, portanto a experiência do amor, da natividade, em consonância com a esfera do pensamento de Hannah Arendt, compreende uma condição para uma capacidade de permanente renovação: “ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca” (LISPECTOR: 1999, p. 101). Para a pensadora Hannah Arendt, ao “iniciar processos”, começamos a transportar nossa impredizibilidade para o domínio que costumávamos pensar como “regido por leis inexoráveis”:

A “lei férrea” da história nunca foi mais que uma metáfora emprestada da natureza, e o fato é que essa metáfora não mais nos convence, pois se tornou claro que a Ciência natural não pode de forma alguma estar segura de um imutável império da lei na natureza a partir do instante em que homens, cientistas, técnicos ou simplesmente construtores do artefato humano decidiram interferir e não mais deixar a natureza entregue a si mesma (ARENDR: 2009, p. 92).

Em *A condição humana*, Hannah Arendt (2009, p. 243) afirma que é a faculdade humana de agir, de iniciar processos novos e sem precedentes, a capacidade humana responsável pelo poder mental para desencadear as ciências naturais, “ciências de ‘processos sem retorno’, potencialmente irreversíveis e irremediáveis”. A pensadora destaca, assim, três grandes eventos que determinaram o caráter da era moderna, realizados em seu limiar e que possibilitaram uma “alienação do mundo”: a descoberta da América, com uma conseqüente exploração de toda a Terra; a Reforma, que desencadeou o duplo processo de expropriação individual e acúmulo de riqueza social; a invenção do telescópio, permitindo o desenvolvimento de uma ciência que considera a natureza da Terra do ponto de vista do universo. Hannah Arendt observa, assim, que na medida em que se passou a descobrir a imensidão do espaço terrestre, em decorrência dos referidos eventos, começou também um apequenamento do globo, no qual a distância cede lugar à velocidade:

Os homens vivem agora num todo global e contínuo, no qual a noção de distância, inerente até mesmo à mais perfeita contiguidade de dois pontos, cedeu ante a furiosa arremetida da velocidade. A velocidade conquistou o espaço; e, ainda que este processo de conquista encontre seu limite na barreira inexpugnável da presença simultânea do mesmo corpo em dois lugares diferentes, eliminou a importância da distância pois nenhuma parcela significativa da vida humana – anos, meses, ou mesmo semanas – é agora necessária para que se atinja qualquer ponto da Terra (ARENDR: 2009, p. 262).

Hannah Arendt considera que o nosso conhecimento retrospectivo permite que percebamos a diminuição das distâncias em relação ao que possa ser medido, o que vai ao encontro da concepção do distanciamento entre o campo de experiência e o horizonte de expectativas, o qual destacamos sob o prisma de Reinhart Koselleck. Nesse sentido, a pensadora destaca que “antes do encolhimento do espaço e da abolição da distância por meio de ferrovias, navios a vapor e aviões, deu-se o encolhimento infinitamente maior e mais eficaz resultante da capacidade de observação da mente humana” (ARENDR: 2009, p. 263).

Por conseguinte, a alienação do mundo do ambiente imediato e terreno do homem é verificada tanto pela distância definitiva entre o homem e a Terra, possibilitado pela invenção do aeroplano; quanto se verifica um fenômeno semelhante de alienação, no que diz respeito ao âmbito da introspecção, que Max Weber identificou, resultante do evento da Reforma, “sob o nome de ‘ascetismo do mundo interior’, como a mais recôndita fonte da nova mentalidade capitalista” (ARENDR: 2009, p. 263).

Hannah Arendt (2009, p. 93) argumenta que, tal como se consolidaram com o ascenso da época moderna nos séculos XVI e XVII, a Tecnologia aponta de volta para a conexão entre os conceitos de natureza e de história: “ambos implicam que pensamos e consideramos tudo em termos de processos, não nos interessando por entidades singulares ou ocorrências individuais e suas causas distintas e específicas” (ARENDR: 2009, p. 93). Para a pensadora, o conceito central tanto da ciência natural quanto da histórica é o conceito de processo, enquanto que a experiência humana real se fundamenta no conceito da ação. Na conciliação entre discurso e ação, discute o caráter de pluralidade da condição humana: “Se a ação, como início, corresponde ao fato do nascimento, se é a efetivação da condição humana da natalidade, o discurso corresponde ao fato da distinção e é a efetivação da condição humana da pluralidade, isto é, do viver como ser distinto e singular entre iguais” (ARENDR: 2009, p. 191). Hannah Arendt

(2009, p. 192) compreende que os homens mostram quem são na ação e no discurso, por meio dos quais revelam suas identidades e singularidades:

Esta revelação de “quem”, em contraposição a “o que” alguém é – os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exibir ou ocultar – está implícita em tudo o que se diz ou faz. Só no completo silêncio e na total passividade que alguém pode ocultar quem é; geralmente, porém, não basta o propósito deliberado de fazer tal revelação, como se a pessoa possuísse e pudesse dispor desse “quem” do mesmo modo como possui e pode dispor de suas qualidades.

Na concepção de Hannah Arendt, ação e discurso conservam sua capacidade de revelar o “quem”, a essência viva da pessoa, haja vista que ação e discurso são responsáveis por fazerem a mediação entre as pessoas, “de sorte que a maior parte das palavras e atos, além de revelar o agente que fala e age, refere-se a alguma realidade mundana e objetiva” (ARENDR: 2009, p. 195). Esta realidade, que apresenta uma mediação subjetiva, a despeito de sua intangibilidade, a pensadora denomina sob a metáfora de uma “teia de relações humanas”, “tão vinculada ao mundo objetivo das coisas quanto o discurso é vinculado à existência de um corpo vivo” (ARENDR: 2009, p. 196).

Na crônica “O ‘verdadeiro’ romance”, a narradora, ao destacar o senso de pesquisa e descoberta de seu processo de composição, reforça a importância do gênero humano, o qual compreende uma das principais perguntas do universo ficcional clariceano: “a palavra humano me arrepiava um pouco, de tão carregada de sentidos variados e vazios essa palavra foi ficando, sinto que me encaminho para o mais humano” (LISPECTOR: 1999, p. 307). Nesta crônica, a narradora se considera um “mistério” para si mesma, uma vez que se vê empenhada na busca por “mais amor por tudo”, em cujo processo se verifica uma concomitante busca por uma revelação de um “quem”, a essência viva da pessoa, em consonância com o pensamento de Hannah Arendt, no que concerne à conciliação entre ação e discurso.

Esta busca por uma essência viva da pessoa, bem como pelo “amor por tudo”, lastro que dá consistência ao gênero humano, pode ser verificado numa busca incessante de um “quem”, ou mesmo de um “é” das coisas, que a narradora de *Água Viva* apresenta sob um mergulho ao recôndito âmbito da introspecção:

Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente

cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia (LISPECTOR: 1980, p. 10).

Em *Água Viva*, conforme destacamos com Benedito Nunes (1989, p. 159), a narradora se expõe ao risco e à aventura de ser, “como o limiar de toda e qualquer história possível”, ao enfrentar o ato embaraçoso e inominável da linguagem, o que confere à narrativa um processo de descobertas e busca de sua viva essência, a revelação do seu “quem”, o que lhe possibilitaria a própria experiência do amor: “no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes” (LISPECTOR: 1980, p. 10).

Em *A vida do espírito*, Hannah Arendt (2012, p. 90) enfatiza que o âmbito da introspecção se encontra em permanente atividade, sobretudo no que tange ao vínculo com a exterioridade da experiência sensível. Nessa perspectiva, os processos de descoberta e de busca da revelação do seu “quem”, de sua viva essência, bem como à experiência do amor, são impulsionados, no universo ficcional de Clarice Lispector, pelas paixões, o “golpe da graça”, conforme destaca a narradora de *A paixão segundo G.H.*. Uma vez que sentimentos e emoções são “paixões” provocadas por eventos externos, Hannah Arendt (2012, p. 91) discute, sob o lastro dos pensamentos de Platão e de Kant, que essas experiências internas podem de fato estar abertas ao sentido interno da introspecção precisamente porque são possíveis:

Faz-se uma analogia em relação à exterioridade da experiência sensível baseada na suposição de que um espaço interno abriga o que está em nosso interior do mesmo modo que o espaço externo faz com os nossos corpos – de modo que um “sentido interno”, a saber, a intuição da introspecção, é concebido como capaz de determinar o que quer que ocorra “internamente” com a mesma segurança dos nossos sentidos externos ao lidarem com o mundo exterior (ARENDR: 2012, p. 91).

Embora o lugar das paixões seja invisível, elas apresentam uma expressividade própria, logo, pelo fato simples de não serem manifestas aos olhos, tornam-se surpreendentes, conforme observa Hannah Arendt (2012, p. 91), o que permite à pensadora questionar a indisposição da tradição do pensamento ocidental “em traçar nítidas fronteiras entre alma, espírito e consciência, elementos frequentemente

equiparados como objetos do nosso sentido interno pela simples razão de não se manifestarem para os sentidos externos” (ARENDR: 2012, p. 91).

No ensaio *Entre o passado e o futuro*, Hannah Arendt (2009, p. 92) compreende que, ao iniciarmos processos naturais, ampliamos nosso poder sobre a natureza; por conseguinte, “introduzimos a natureza no mundo humano como tal, obliterando as fronteiras defensivas entre os elementos naturais e o artefato humano”. A pensadora, ao enfatizar a ação como fenômeno estreitamente ligado à pluralidade humana destaca que “o primeiro resultado do agir dos homens na história foi a história tornar-se um processo” (2009, p. 94). Na concepção de Hannah Arendt, o resultado do agir dos homens na história, enquanto um processo, proporcionou uma nova concepção de experiência:

A experiência que subjaz à noção de processo da época moderna, diferentemente da experiência subjacente à noção antiga de imortalidade, não é de modo algum primariamente uma experiência feita pelo homem no mundo que o circula; pelo contrário, ela brota do desespero de sempre experimentar e conhecer adequadamente tudo aquilo que é dado ao homem e não feito por ele. Contra esse desespero o homem moderno arregimentou a totalidade de suas próprias capacidades; desesperando de encontrar um dia a verdade através de mera contemplação, começou a experimentar suas capacidades para a ação e, ao fazê-lo, não podia deixar de se tornar consciente de que, onde quer que exista, o homem inicia processos (ARENDR: 2009, p. 94).

No pensamento de Hannah Arendt, a ação humana, estreitamente relacionada à pluralidade, compreende um dos fundamentos da condição humana. No ensaio *O conceito de amor em Santo Agostinho*, a pensadora discute acerca da relação retrospectiva com a sua própria origem, compreendendo o que é criado com “a estrutura de um devir, do ter-se tornado (fieri), e, portanto, do perecível” (ARENDR: 84). Para Hannah Arendt, a vida pode interrogar-se ao ser relacionada com a sua origem ou no fim da sua existência, portanto, sob o lastro do pensamento de Santo Agostinho, a pensadora considera uma concepção dupla, absolutamente heterogênea do mundo:

A vida, considerada no seu estado de criatura e na sua mortalidade concreta, é compreendida como vida no mundo e com o mundo, do qual, num primeiro tempo, já não é mais independente (no regresso do mundo à origem, por exemplo) do que o mundo dela; pelo contrário, ela participa na constituição do mundo onde vive (ARENDR: 89).

Para Hannah Arendt, o fato de iniciarmos processos é uma condição para que concebamos natureza e história como sistemas de processos, uma vez que nem mesmo a “instrumentalização” da ação e a degradação da política como meio de atingir os

próprios interesses não suprimiram a ação ou impediram que a ação continuasse a ser uma das mais decisivas experiências humanas. Hannah Arendt (2009, p. 242-243) destaca que, analogamente, as tentativas de suprimir a ação, por conta de sua incerteza, e de isentar de sua fragilidade os negócios humanos, como se estes pudessem vir a ser produtos planejados da fabricação humana, resultaram “na canalização da capacidade humana de agir, de iniciar novos processos simultâneos – que jamais existiriam sem os homens – para uma atitude em relação à natureza que, até o último estágio da era moderna, se limitara a explorar as leis naturais e a fabricar materiais objetos a partir de materiais naturais”.

Nessa perspectiva, Hannah Arendt (2009, p. 245) compreende que a durabilidade da ação nunca se esvai num único ato, o qual se engendra, não obstante, sob o ônus da irreversibilidade e da imprevisibilidade, diferente do processo de fabricação, que é exaurido e absorvido pelo produto final; por conseguinte, na esfera dos negócios humanos, o campo da ação, em cujos atos iniciados nunca terminam inequivocadamente num único ato ou evento, não se revelam ao ator, mas à visão retrospectiva do historiador, que não participa da ação, portanto “o homem parece ter menos liberdade que no gozo daqueles cuja essência é precisamente a liberdade, e naquela esfera que deve sua existência única e exclusivamente do homem” (ARENDR: 2009, p. 246-247). Assim, a capacidade humana de liberdade para a ação transforma o agente muito mais em paciente que em autor ou agente do que faz.

Hannah Arendt (2009, p. 256) considera que, dada a imprevisibilidade da ação, verificada no risco e na aventura de ser, destacado pela narradora de *Água Viva*, o homem não pode contar consigo mesmo nem ter fé absoluta em si próprio, “é o preço que os seres humanos pagam pela liberdade”. Para a pensadora, o preço que os seres humanos pagam pela pluralidade resultante da ação e do discurso, bem como pela alegria de conviverem com outros num mundo cuja realidade é assegurada a cada um pela presença de todos, deve-se à impossibilidade de saberem as consequências de seus atos. A faculdade inerente à ação, que permite ao homem interromper e interferir com o processo da vida biológica, compreende, assim, na esfera do pensamento arendtiano, uma perene advertência de que os homens não nascem para morrer, mas para começar.

Para Hannah Arendt (2009, p. 197), a “teia de relações humanas”, com suas inúmeras vontades e intenções conflitantes, existe onde quer que os homens vivam juntos. Sob esta teia, revelam sua identidade através do discurso e com o estabelecimento de um novo início; por conseguinte, a ação pode deixar de atingir seus

objetivos, mas, por meio dessa “teia de relações”, ela “produz” histórias com a naturalidade com que a fabricação produz coisas tangíveis, o que vai ao encontro da construção de narrativas, por meio da categoria fundante da experiência: “Essas histórias podem, depois, ser registradas em documentos e monumentos; podem ser contadas e recontadas e transformadas em todo tipo de material. Por si, em sua realidade viva, possuem natureza inteiramente diferente de tais reificações” (ARENDETT: 2009, p. 197).

Em *A cidade sitiada*, a construção da narrativa, além das mudanças provenientes da experiência da personagem Lucrecia Neves, é acompanhada pela transformação do subúrbio em cidade, o que reforça o caráter alegórico da “cidade sitiada”, enquanto interpretação das mudanças dos âmbitos introspectivos da protagonista, concomitante ao processo de modernização, do qual se infere uma leitura sobre o contexto no qual se insere Clarice Lispector. No capítulo “Esboço da cidade”, a iminência das transformações pode ser verificada por meio da ação de Lucrecia Neves:

Lucrecia Neves olhou-a e fez com o rosto, imperceptivelmente, a expressão da cadeia.

O pensamento neste instante era afinal muito inocente e visível: um pensamento com quatro pernas, um assento e um espaldar. Com esta reflexão parecia ter possuído até o fim a perfeição das coisas.

Se não pudera atravessar os muros da cidade, pelo menos fazia agora parte desses muros, em cal, pedra e madeira.

Então, de posse do gesto aprendido na noite de chuva, com a mão esquerda estendida e o pé avançado – ela o executou delicada, rígida. Apontando com graça e exatidão (LISPECTOR: 1998b, 106-107).

Na análise de Pessanha, destacada pela ensaísta Regina Pontieri (2001, p. 61), a “cidade sitiada”, em cujos muros a personagem Lucrecia Neves afirma estar integrada, no momento em que pretende transgredi-lo, representa a essência do homem envolvida por um “cerco da animalidade”, em função do qual o homem teria que mostrar o que é. Nos capítulos posteriores a “Esboço da cidade”, “A aliança com o forasteiro”, “A traição”, “O tesouro exposto”, “O milho no campo”, “Os primeiros desertores” e “Fim da construção: o viaduto”, a ação de Lucrecia Neves é desdobrada e os impactos da transgressão, por meio da qual se mostra e se redescobre, numa permanente busca de si, são verificados na medida em que a “teia de relações” em que se envolve, sobretudo no que diz respeito ao casamento, são esgarçadas, interrompidas e reiniciadas, dada a imprevisibilidade e irreversibilidade da ação de Lucrecia Neves, por meio da qual pretendemos verificar o vínculo entre introspecção e liquidez de valores observada com a massificação da complexa sociedade hodierna ocidental.

No Prólogo de *A condição humana*, ao destacar o avanço tecnológico do satélite natural, feito pela mão do homem, um objeto terrestre que giraria em torno da Terra segundo as mesmas leis de gravitação que governam o movimento dos corpos celestes, Hannah Arendt (2009, p. 9) questiona como vem a ciência esforçando-se “por tornar ‘artificial’ a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem um filho da natureza”. A pensadora propõe uma reconsideração da concepção de condição humana à luz de experiências e temores que nos instigam a pensar sobre as origens da alienação do mundo moderno, bem como nos advertem para os riscos do advento da automação: “dentro de algumas décadas provavelmente esvaziará as fábricas e libertará a humanidade do seu fardo mais antigo e mais natural, o fardo do trabalho e da sujeição à necessidade” (ARENDR: 2009, p. 12).

Hannah Arendt (2009, p. 293) considera que a introspecção, âmbito em que o homem se encontra diante de si próprio, levando consigo a certeza de sua existência, “confirma categoricamente a realidade das sensações e do raciocínio, isto é, a realidade dos processos que ocorrem na mente”. Nesse sentido, é possível verificar que os domínios da História e da natureza se interpenetram, na esfera do pensamento arendtiano, na medida em que a ação assume a posição que outrora fora ocupada pela contemplação. Por conseguinte, segundo Hannah Arendt (2009, p. 95), “seria mais adequado para o mundo em que vivemos definir o homem como um ser capaz de ação; pois essa capacidade parece ter-se tornado o centro de todas as demais faculdades humanas”.

Na crônica “O ato gratuito”, de Clarice Lispector, a narradora destaca a necessidade de um ato ainda que improvisado e sob os riscos da imprevisibilidade, inerente ao processo da escrita, haja vista que considera estar ao momento da escrita “quando alguma em mim aconteceu”: “Eu precisava – precisava com urgência – de um ato de liberdade: do ato que é por si só. Um ato que manifestasse fora de mim o que eu secretamente era. E necessitava de um ato que eu não precisava pagar. Não digo pagar com dinheiro mas sim, de um modo mais amplo, pagar o alto preço que custa viver” (LISPECTOR: 1999, p. 410).

A narradora, que estava simplesmente exausta do cotidiano, de morar num apartamento, de tirar ideias de si mesma, do barulho da máquina de escrever, enfatiza que a sede de liberdade, “estranha e profunda”, despertou-a para que, após interromper o seu trabalho de escrita, fosse ao Jardim Botânico, espaço bastante presente nas narrativas clariceanas: “Sem me incomodar: esse exagero estava de acordo com a

abundância do Jardim” (LISPECTOR: 1999, p. 411). A capacidade de ação destacada ao longo da narrativa compreende um aspecto fundamental ao processo de criação do escritor, no qual se verifica um vínculo indissociável entre o âmbito introspectivo, do qual parte a referida sede estranha e profunda, ao da própria realidade.

Em *A cidade sitiada*, o entrecruzamento entre o ambiente de transformação do subúrbio em metrópole, junto à experiência interior da personagem diante de uma “teia de relações humanas”, sobretudo no que concerne à aspiração de Lucrecia Neves pelo casamento que lhe proporcionasse acompanhar as mudanças dos âmbitos da ação e da introspecção contribui para que a narrativa atinja um caráter alegórico. Conforme destacamos com Benedito Nunes (1989, p.38): *A cidade sitiada* “é uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam. Lucrecia Neves personifica essa abstração romanesca”. Nessa perspectiva, cabe pensarmos, porém, acerca do vínculo entre introspecção e a experiência referente à teia de relações, conforme destacamos com Hannah Arendt, a fim de questionarmos a posição especular, que o crítico considera o lugar que ocupa Lucrecia Neves, como reflexo de “uma realidade que lhe é estranha e com a qual ele identifica” (NUNES: 1989, p. 36).

Mister se faz questionar como a alegoria é também capaz de pensar as transformações de uma realidade, dentro de um contexto de “crise dos fundamentos da vida humana”, como o que vivenciou a escritora. Sob uma hermenêutica fundamentada no pensamento de Paul Ricoeur, que estabelece a experiência enquanto categoria fundante, o vínculo entre tempo e narrativa pode ser verificado no âmbito das tensões presentes no círculo da enunciação da “metáfora viva”, como a que resulta da tessitura poética clariceana. Nessa perspectiva, a historicidade da narrativa de *A cidade sitiada*, cuja interpretação é ampliada, juntamente com o conceito de alegoria, sob uma perspectiva benjaminiana, possibilita tanto uma abertura para novas significâncias, conduzida pelo esforço de dizer uma nova experiência, quanto permite pensarmos acerca da aceleração do tempo, com as transformações de São Geraldo.

4.3. Passagens de uma cidade em transformação

No ensaio *Sob o signo de saturno*, a ensaísta Susan Sontag (1980, p. 86) considera que Walter Benjamin se projetou nos principais temas do seu pensamento, destacando, porém, que não se pode interpretar a obra a partir da vida, mas, a partir da obra, interpretar a vida. Para Sontag, os principais projetos benjaminianos, *A Origem do Drama barroco alemão (Trauerspiel)*, publicado em 1928, juntamente com sua obra inacabada *Paris, Capital do Século XIX*, só podem ser plenamente entendidos sob a teoria da melancolia, em cujos signos são verificados que “metáforas recorrentes de mapas e diagramas, memórias e sonhos, labirintos e passeios cobertos, vistas e panoramas, evocam certa visão de cidades, bem como de certo tipo de vida” (SONTAG: 1980, p. 88).

Para Terry Eagleton (1981, p. 26), o triunfo do texto de Walter Benjamin se encontra na sua “imbricação sutil de forma e tema”, uma vez que o pensador encontra, na *Trauerspiel*, um abismo profundo entre materialidade e sentido. Assim, ao analisar o mundo gasto e secularizado da *Trauerspiel*, no qual se constata uma melancolia morosa, Terry Eagleton (1981, p. 26) aponta que “o vazamento de sentido dos objetos, a separação de significantes dos significados, é ao mesmo tempo uma questão de *énoncé* e *énonciation*, já que as características de uma paisagem primordial já petrificada passam por um tipo de reificação secundária nas mãos do hieróglifo ‘solidificador’”.

Nesse sentido, Terry Eagleton enfatiza que o texto de Benjamin, ao propor uma hermenêutica sob um prisma alegórico, confronta-nos com o desafio de “pensar sobre a diferença sem postular a unidade que ela nega” (EAGLETON: 1981, p. 36). Por conseguinte, o ensaísta considera que, no pensamento benjaminiano, o sentido vasto e enigmático do sistema de signos que é a história deve ser constantemente deslocado para ser descoberto:

Numa circulação surpreendente de significantes, “qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação pode significar absolutamente qualquer outra coisa”. O sentido imanente que flui do objeto sob o olhar paralisador da melancolia deixa-o um significante puro, uma runa ou fragmento recuperado das garras de um sentido unívoco e entregue incondicionalmente em poder do alegorista. Se ele se tornou, por um lado, embalsamado, também foi liberado na polivalência: é aí onde está, para Benjamin, a natureza profundamente dialética da alegoria (EAGLETON: 1981, p. 36).

No que concerne à “natureza dialética da alegoria”, Terry Eagleton (1981, p. 30) verifica que há uma hermenêutica dupla, numa “costura” descuidada de eventos materiais heterogêneos, por meio da qual “as significações históricas devem antes ser encaminhadas aos signos privilegiados da escritura, os quais devem, então, libertar-se

eles próprios de sua polivalência para revelar uma Verdade unitária”. Nos fragmentos das *Passagens*, Walter Benjamin destaca, a partir da poética de Charles Baudelaire, o contraste existente entre a Paris, anterior ao processo de modernização; e o lugar da “massa”, diante das mudanças provenientes deste processo, por meio do qual se verifica uma alegoria que “contém traços da violência que era necessária para demolir a fachada harmoniosa do mundo que o cercava” (BENJAMIN: 2007, p. 374):

O impulso destrutivo de Baudelaire jamais se interessa pela abolição daquilo sobre o qual ele recai. Isso se manifesta na alegoria e constitui sua tendência regressiva. Por outro lado, porém, a alegoria precisamente em seu furor destrutivo, visa a aniquilação da aparência baseada na “ordem estabelecida” seja na arte, seja na vida – a aparência de uma totalidade ou de um mundo orgânico que transfigura essa ordem, para torná-la suportável. E esta é a transcendência progressiva da alegoria (BENJAMIN: 2007, p. 277).

Nessa perspectiva, o impulso destrutivo da intenção alegórica baudelaireana está segregado, conforme pensa Walter Benjamin (2007, p. 374), nas correlações da vida, cujo objetivo alegórico “é ao mesmo tempo quebrado em pedaços e conservado. A alegoria agarra-se às ruínas”. Com efeito, o pensador reitera que Baudelaire apoderou-se de Paris, em sua poesia, enfatizando, sob condição imprescindível, a oposição categórica ao progresso, principalmente devido a sua frenética hostilidade. Assim, na oposição entre multidão e indivíduo, verifica-se, na poética de Baudelaire, o solitário submerso na multidão, destacando-se a figura do flâneur, bem como se observa, segundo Walter Benjamin (2007, p. 390), “uma tensão latente entre a natureza destrutiva e a natureza idílica da morte, entre sua natureza sangrenta e a apaziguadora”. Desse processo, o pensador desenvolve sua concepção de modernidade:

O traço com que a modernidade se aparenta definitivamente e da maneira mais íntima à Antiguidade é seu caráter fugaz. A ressonância ininterrupta que as *Fleurs du Mal* encontrariam até hoje vincula-se a um aspecto peculiar sob o qual a cidade grande apareceu pela primeira vez na poesia. É o aspecto menos esperado. Quando evoca Paris em seus versos, Baudelaire faz ressoar a decrepitude e a caducidade de uma cidade grande. Talvez seu mais perfeito exemplo esteja no “*Crepuscule du matin*” que é a reprodução, a partir dos materiais da cidade, do soluçar do homem prestes a despertar. Este aspecto, porém, é mais ou menos comum a todo o ciclo dos *Tableaux Parisiens*”. Ele vem à tona, magicamente, na cidade translúcida, em um poema como “*Le soleil*”, assim como aparece também na evocação alegórica do Louvre em *Le cygne*” (BENJAMIN: 2007, p. 378).

Para Walter Benjamin (2007, p. 396), os dois pesos que mantêm em movimento a engrenagem da melancolia, a qual se observa nas imagens poéticas das “flores do mal”, do crepúsculo da manhã e demais evocações alegóricas baudelaireanas, são verificadas na “consciência do tempo que escoia no vazio e o *taedium vitae*”

(BENJAMIN: 2007, p. 396). Nessa perspectiva, o pensador considera que “a experiência da alegoria que se apega às ruínas é, na verdade, a da fugacidade eterna” (BENJAMIN: 2007, p. 393).

No ensaio *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin argumenta que a produção poética de Baudelaire, caracterizada pelo pensador enquanto histórica, está associada a uma missão, na medida em que entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. No que tange aonexo entre universo onírico e a realidade, Benjamin recorre à concepção freudiana dos “choques”, cuja natureza aponta para a presença do consciente no interesse em se proteger contra os estímulos. Sob o prisma freudiano, Benjamin (1989, p. 112) considera que quanto mais a atuação do consciente for eficiente, “tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência”.

Benjamin compreende que Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmbito de seu trabalho artístico, determinante para a estrutura de sua obra, no que concerne à intermitência, conforme observa André Gide (apud BENJAMIN: 1989, p. 112), “entre imagem e ideia, palavra e objeto, nas quais a emoção poética do escritor encontraria sua verdadeira sede”. Assim, o pensador destaca esta experiência do choque por meio do entrecruzamento de olhares fugidios do poeta e de uma desconhecida, taciturna e misteriosa, arrastada pela multidão, verificado no poema “A uma passante”:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE: 1985, p. 361)

De forma semelhante a uma catástrofe, a experiência do choque pode ser verificada no poema “A uma passante”, conforme analisa Walter Benjamin, na medida

em que esta captura o sujeito e atinge o âmago do seu sentimento, uma vez que o encanto do habitante da metrópole não é nem amor à primeira vista nem à última: “É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio” (BENJAMIN: 1989, p. 118). Para o pensador, “a visão que fascina o homem da cidade grande – longe de ele ter na multidão apenas um rival, apenas um elemento hostil -, lhe é trazida pela própria multidão” (BENJAMIN: 1989, p. 118). No poema “A uma passante”, a presença da multidão pode ser observada não só por meio do frenético alarido, mas pela efemeridade com que a beleza se perde aos olhos do habitante da metrópole.

Walter Benjamin, ao destacar a descrição feita pelo pensador Friedrich Engels, no que diz respeito à multidão, tema que se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX, aponta tanto uma reação moral quanto estética, dada a velocidade com que os transeuntes passam, juntamente com a indiferença e o isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados. Não obstante, Benjamin afirma que em vão buscamos uma descrição da “massa”, no que tange à poética de Baudelaire, por conta do seu caráter intrínseco: “é algo tão pouco exterior que nos permite seguir de perto, em sua obra, o modo como ele resiste ao seu envolvimento e à sua atração” (BENJAMIN: 1989, p. 115). Assim, tanto em *As flores do mal* quanto em *O Spleen de Paris*, não encontramos descrições nem da cidade, nem da população, ainda que se verifique, na poética baudelaireana, a multidão de uma Paris invariavelmente superpovoada. Conforme destaca Walter Benjamin (1989, p. 125):

Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descarga de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de “um caleidoscópio dotado de consciência”.

Walter Benjamin analisa a relação de condicionamentos existente entre sociedade e tecnologia e observa que, à proporção que esta se aperfeiçoa, há também uma mecanização de comportamentos, cuja consequência contribui para o isolamento do habitante das grandes cidades. Assim, o pensador destaca que o aperfeiçoamento da técnica, entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar, verificado tanto na troca do movimento da manivela, no telefone, pela sua retirada do gancho, quanto pelo simples “click” do fotógrafo, trouxe consigo mudanças significativas, no que concerne ao processo de modernização da sociedade. Assim, enfatiza também que com a

invenção do fósforo, em meados do século XIX, surgiu uma série de inovações com um caráter comum: “disparar uma série de processos complexos com um simples gesto” (BENAMIN: 1989, p. 124).

No ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (1994, p.170) analisa o confronto das inovações da técnica na modernidade com a tradição ocidental e considera que “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual”. Para Benjamin (1994, p. 170), o declínio da aura está relacionado ao contexto das circunstâncias ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas, destacando-se o fascínio de possuir o objeto da maneira mais próxima, seja na imagem ou mesmo na sua cópia, bem como se percebe um anseio por superar o caráter único dos fatos através de sua reprodutibilidade. Portanto, enquanto a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente na tradição, na reprodução, sobretudo nas artes da fotografia e do cinema, a transitoriedade e a repetibilidade se tornam uma nítida exigência: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN: 1994, p. 170).

Conforme destacamos com Terry Eagleton (1981, p. 36), o sentido imanente presente na cadeia metonímica que flui dos objetos, sob o olhar paralisador da melancolia, numa circulação de significantes, “potencialmente infinita a fim de revelar todo o imediatismo material de seus significados” (EAGLETON, 1981, p. 30), reforçam o caráter dialético do discurso alegórico, na medida em que o alegorista recupera as ruínas, ou fragmentos da história, das garras de um sentido unívoco. Desta circulação de significantes, podemos verificar, no que tange à leitura alegórica, um “olhar caleidoscópico”, inerente ao qual encontramos os movimentos entrecortados da memória, que permitem um constante deslocamento da história para uma interpretação do sentido vasto e enigmático do seu sistema de signos.

Clarice Lispector, no conto “Restos do carnaval”, por meio de sua narradora, destaca a experiência de um entrecruzamento de olhares de quando a narradora era menina, fantasiada de rosa e reconhecida por um garoto de 12 anos após um momento melancólico em que se agrava o estado de saúde da mãe. Assim, o entrecruzamento entre história e ficção pode ser verificado tanto pelo caráter introspectivo da narrativa, tecida com plasticidade poética, recorrendo-se ao recurso alegórico, quanto pelo

melancólico fato da doença da mãe e da experiência de pobreza vivenciada no Recife, na infância. Na narrativa, o carnaval, na medida em se aproximava, realizava-se “como se o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate” (LISPECTOR: 1998, p. 25). Por conseguinte, a narradora observa a presença da multidão “como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim”, o que pode ser percebido no contraste relacionado às preocupações com a mãe doente:

Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos durante três dias por ano. Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma moça – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável – e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice.

Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco. É que a mãe de uma amiga minha resolvera fantasiar a filha e o nome da fantasia era no figurino Rosa. Para isso comprara folhas e folhas de papel crepom cor-de-rosa, com as quais, suponho, pretendia imitar as pétalas de uma flor. Boquiaberta, eu assistia pouco a pouco à fantasia tomando forma e se criando. Embora de pétalas o papel crepom nem de longe lembrasse, eu pensava seriamente que era uma das fantasias mais belas que jamais vira (LISPECTOR: 1998g, 26-27).

A “clandestina felicidade” de fantasiar-se de “Rosa” no carnaval, dadas as suas escassas condições financeiras, proporciona-lhe um momento de magia, “tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco” (LISPECTOR: 1998g, 26). Era a primeira vez que se fantasiaria, logo descobriria a experiência da representação, por meio da fantasia da Rosa: “ia ser outra que não eu mesma” (LISPECTOR: 1998g, 27). Na narrativa, a narradora apresenta sua inquietação e fascínio pelas máscaras ficcionais, bem como pelos enigmas subjacentes à máscara humana, ao âmbito recôndito da introspecção: “E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (LISPECTOR: 1998g, 26).

A alegria de vestir-se de rosa, mesmo com uma fantasia feita com o que sobrou da fantasia de uma amiga, é contrastada com o tom melancólico reforçado pela doença da mãe: “Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?” (LISPECTOR: 1998g, 27). A doença da mãe representa, pois, uma contundente lembrança, conforme destacamos ao desenvolver reflexão a partir da crônica “Pertencer”, que desestabiliza emocionalmente a narradora:

Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso. Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge – minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. Fui correndo vestida de rosa – mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil – fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava.

Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria. (LISPECTOR: 1998g, 27)

O destino impiedoso que lhe despira a máscara de rosa e que lhe roubara a alegria do carnaval, restando-lhe a expressão melancólica, tal como a de “um palhaço pensativo de lábios encarnados”, pode ser verificado com a expressão alvoroçada da menina que tivera que ir à farmácia comprar um remédio para a mãe doente: “como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina” (LISPECTOR: 1998g, p. 27).

A fome de êxtase destacado pela narradora, juntamente com o seu permanente contraste de encanto e desencanto, de alegria e remorso, com a doença grave da mãe, podem ser percebidos no desfecho da narrativa quando, enfim, fora reconhecida, enquanto rosa, por um menino de uns 12 anos: “esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar” (LISPECTOR: 1998g, p. 28). Os “restos” destacados no título do conto enfatizam, assim, as marcas de um passado de significativa importância para compreendermos tanto aspectos da poética clariceana quanto de sua forma de enxergar a realidade, uma vez que se observa um entrecruzamento entre ficção e realidade.

No conto “Cem anos de perdão”, verificamos também este entrecruzamento, no qual o real e o ficcional revelam marcas da infância pobre da escritora. A narradora, ao destacar uma brincadeira de infância com uma amiga, “a quem pertenciam os palacetes”, apresenta o contraste social existente na cidade, cujos palacetes evidenciavam os limites entre as mansões de uma elite e as casas pobres, como a dos comerciantes judeus, conforme enfatiza Nádya Battella Gotlib (1995, p. 81): “convém

lembrar que o Recife, nessa época, era ainda uma cidade calma, mas já exibindo as marcas, inclusive arquitetônicas, das grandes distâncias que separam as classes sociais”.

Nessa narrativa, além da contextualização que a narradora constrói como forma de registrar suas memórias da pobreza da família no Recife, contrastada à fantasiosa ambição em torno da brincadeira da “posse do palacete”, verificamos também o tom transgressor e alegórico, reiterado, sobretudo, com o ato de roubar rosas: “Quem nunca roubou não vai entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas” (LISPECTOR: 1998g, p. 60). Assim, além da subversão às normas convencionais, uma atmosfera de sensualidade pode ser verificada com o ímpeto desejanter da narradora em relação às rosas, que nos aponta para o âmbito da introspecção, na medida em que observamos, conforme Nádya Battella Gotlib (1995, p. 81), “o desejo do saber quem se é, mais profundamente, e de viver este ser mais profundo”, o que pode ser percebido com o olhar da narradora em direção à rosa:

Fiquei meio boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la. Se o jardineiro estivesse por ali, pediria a rosa, mesmo sabendo que ele nos expulsaria como se expulsam moleques. Não havia jardineiro à vista, ninguém. E as janelas, por causa do sol, estavam de venezianas fechadas. Era uma rua onde não passavam bondes e raro era o carro que aparecia. No meio do meu silêncio e do silêncio de rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha. Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume (LISPECTOR: 1998, p. 60-61).

Conforme analisamos com a ensaísta Olga de Sá (1979, p.118), o silêncio, na tessitura poética clariceana, compreende a “única possibilidade de alcançar o indizível”, em face da impossibilidade de “dizer o ser”. Por conseguinte, por meio da “rosa altaneira”, a menina narradora imerge num âmbito de ideias e sentidos, sob o desejo de possuir as rosas apenas para si, mesmo que as roubando, elaborando um plano no qual se inscrevem o perigo e a paixão. Neste processo, a palavra se estende a uma dimensão de maior profundidade, sob densidade afetiva e intelectual, conforme se percebe nos espaços de silêncio instaurados na narrativa, no meio do silêncio da narradora e do silêncio da rosa.

Roubar rosas compreendia, assim, para a narradora, um ritual secreto, por ninguém mais saber, além da menina que vigiava todo o processo. A recompensa deste ritual era a alegria da transgressão, conforme afirma sentir-se, sem arrependimento, “sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava” (LISPECTOR: 1998g, p. 62). Ter a rosa para si, num copo d’água, soberana, de pétalas

grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá, compreendia uma “alegria difícil”, uma “felicidade clandestina”, resultante de uma aventura que a levaria a certo perigo, “pé ante pé, mas veloz, andava pelos pedregulhos que rodeavam os canteiros. Até chegar à rosa foi um século de coração batendo” (LISPECTOR: 1998g, p. 61). Verificamos, assim, que, no universo ficcional clariceano, o processo de “descoberta do mundo”, bem como da própria descoberta de si, resulta de uma busca árdua, cuja rememoração, na narrativa “Cem anos de perdão”, remete-nos ao entrecruzamento entre realidade e ficção, inerente ao qual verificamos o êxtase da conquista, em meio ao temperamento saturnino, a uma melancolia presente sob o fantasioso jogo a “quem pertenciam os palacetes”.

A ensaísta Susan Sontag (1980, p. 90) considera que a relação entre espaço e tempo, sob o temperamento saturnino, vagaroso e propenso à indecisão, compreende o tempo como meio da repressão, da inadequação, mero cumprimento; enquanto que o espaço “é amplo, fértil de possibilidades, posições. Interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única”. Assim, necessário se faz a construção de uma topografia, de um mapeamento, tal como se percebe na importância da cidade de Recife para a formação de Clarice Lispector. Na concepção de Sontag (1980, p. 90), a metáfora do labirinto, no pensamento benjaminiano, está relacionada aos obstáculos criados por seu temperamento, assim como “os temas recorrentes de Benjamin são, tipicamente, meios de espacialização do mundo: por exemplo, as ideias e as experiências vistas como ruínas” (SONTAG: 1980, p. 90).

Para Sontag (1980, p. 91), o temperamento saturnino de Walter Benjamin tem como característica “a relação consciente e implacável com o eu”, uma vez que considera que “o eu é um texto – precisa ser decifrado”. Nesse sentido, assim como constatamos um nexos entre os âmbitos da introspecção e a realidade histórica, no universo ficcional de Clarice Lispector, a ensaísta observa semelhante relação ao comparar a estratégia da obra do pensador ao singular arranjo de sua biblioteca, na qual “o gosto surrealista pela caça aos tesouros de significação contidos no efêmero, no desacreditado e no negligenciado combinava-se à sua lealdade aos cânones tradicionais do gosto do erudito” (SONTAG: 1980, p. 94). Ao priorizar a investigação do obscuro e desprezado drama barroco alemão, Sontag enfatiza que dele, assim como Agamben compreende o “contemporâneo”, Walter Benjamin retirou os elementos da moderna

sensibilidade: “o gosto pela alegoria, os efeitos chocantes do surrealismo, a expressão descontínua, o senso da catástrofe histórica” (SONTAG: 1980, 94).

4.3.1.O nexa entre a descoberta de si e “a descoberta do mundo”, por meio de uma “linguagem sonâmbula”

No ensaio *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben desenvolve reflexão acerca da contínua mudança da História, considerando o “contemporâneo” aquele que “mantém fixo o olhar no seu presente, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN: 2009, p. 62). O pensador afirma que, em todos os tempos, há a referida obscuridade, para quem deles experimenta a contemporaneidade, conforme se verifica no processo que resultou da formação literária e cultural de Clarice Lispector, ao representar, em seu universo ficcional, as obscuridades da condição humana, ao imergir, por meio de suas personagens, no âmbito da introspecção. Para Agamben (2009, p. 63), os contemporâneos são raros por serem capazes “não apenas de manter o olhar fixo no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”.

Giorgio Agamben (2009, p. 72) compreende que o contemporâneo, além de perceber o obscuro do presente e dele extrair a resoluta luz, “é também aquele que, dividindo e interpondo o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história”. Por conseguinte, o pensador destaca o “escuro do presente”, em relação com os outros tempos, enquanto um articulador, tal como consideramos ao verificar a atualidade da poética de Clarice Lispector, como um “desvio criador”, conforme a concepção de Antonio Candido. Nessa perspectiva, Gadamer enfatiza a importância do clássico enquanto culminância de um caráter geral do ser histórico, por projetar a sua sombra sobre o passado, “e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (GADAMER: 2006, p. 72).

Conforme destacamos, sob o prisma hermenêutico gadameriano, no clássico, culmina o caráter geral do ser histórico, “o de ser conservação na ruína do tempo” (GADAMER: 2014, p. 383). Para o pensador, a intemporalidade do clássico é um modo de ser histórico, que reforça a sobrevivência da força de expressão imediata de uma obra

enquanto fundamentalmente ilimitada. Não obstante, Gadamer discute o conceito de clássico, junto à mediação histórica do passado com o presente, reforçando o caráter autocrítico da consciência histórica, que reconhece esta mobilidade não somente no acontecimento, mas também na própria compreensão do clássico: “A compreensão deve ser pensada menos como uma ação da subjetividade e mais como um retroceder que penetra num acontecimento da tradição, onde se intermedeiam constantemente passado e presente” (GADAMER: 2014, p. 385).

Esta mediação entre passado e presente, na poética de Clarice Lispector, permite que verifiquemos múltiplas temporalidades nas narrativas. Conforme destacamos, a partir do crítico Silviano Santiago (2004, p. 219), nos fragmentos aforísticos de “Seco estudo de cavalos” bem como na narrativa de *A cidade sitiada*, encontramos aspectos arcaicos, de desordem, que permanecem resistentes na realidade social brasileira, mesmo após os processos de modernização, o que reitera a concepção do crítico em relação ao “entre-lugar do discurso latino americano”, haja vista que verificamos na narrativa um amálgama constituído por um passado simultaneamente abolido e preservado em seus vestígios.

Para Silviano Santiago (2000, p. 16), em *Uma literatura nos trópicos*, a América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização Ocidental por meio de uma postura de descontentamento em relação aos padrões formais exportados pelos europeus, o que permitiu pensar uma geografia acomodada à cópia e ao silêncio, que seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, por conseguinte, no que concerne ao discurso latino-americano, “Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência” (SANTIAGO: 2000, p. 16). Nesse sentido, o crítico destaca que a passividade comprometeria o espaço de diferença alcançado por uma postura dialética contestadora, o que viria a confirmar o seguinte posicionamento: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO: 2000, p. 16).

A poética de Clarice Lispector encontra-se neste “entre-lugar”, na medida em que verificamos uma postura de contestação e de “desistência” de padrões narrativos tradicionais, “opondo-se aos acontecimentos localizáveis que estavam implicados nas visões realistas e neo-realistas” (SOUSA: 2004, p. 142). Conforme destacamos com o crítico Carlos Mendes de Sousa, a zona fronteira em que está situada a obra de Clarice Lispector “implica a exclusão de qualquer tipo de hierarquizações e propõe a instauração de um espaço de errância: não ser de nenhum lugar ou amplamente existir

numa gravitação que é de todos os lugares” (SOUSA: 2004, p.146). Nesse sentido, o espaço de diferença alcançado pela escritura clariceana se deve a uma postura dialética contestadora, de apropriação e transformação de leituras, da qual resulta uma “focagem estilizada”, no que concerne ao centramento na figura da personagem principal, priorizando-se o âmbito da introspecção, bem como se articula, conforme destaca Carlos Melo de Sousa, ao fragmentarismo da narrativa, “onde numa amálgama de planos se cruzam indistintamente as sensações do passado e do presente” (SOUSA: 2004, p.154).

No que tange a essa amálgama de planos, Terry Eagleton (1981, p. 26) aponta três tipos de temporalidade encontrados na esfera do pensamento benjaminiano: “o tempo ‘empírico’ da repetição vazia, que pertence à *Trauerspiel* e (...) à mercadoria; o tempo heroico, centralizado no protagonista individual trágico; e o tempo ‘histórico’, que não é nem ‘espacial’ como na *Trauerspiel* nem individual como na tragédia”. Walter Benjamin, destacando o tempo histórico sob uma perspectiva da história à contrapelo, desenvolve reflexão, nos fragmentos das *Passagens*, sobre as transformações, resultantes da “haussmanização” de Paris, que repercutiram no projeto político da cidade, à proporção que indica “seu interesse no ‘*nunc stands*’ ou *Jetztzeit*, no qual o tempo recebe sua plenitude coletiva” (EAGLETON: 1981, p. 26). Para o pensador, as transformações possibilitaram novas formas de experiência da condição humana:

“A haussmanização de Paris e das províncias é um dos grandes flagelos do Segundo Império. Nunca se saberá a quantos milhares de infelizes essas construções insensatas custaram a vida, pela privação do necessário. A espoliação de tantos milhões é uma das causas principais da desgraça atual... ‘Quando a construção avança, tudo avança’, diz um adágio popular, que se tornou um axioma econômico. Nessa lógica, cem pirâmides de Quéops, elevando-se juntas até as nuvens, atestariam uma superabundância de prosperidade. Cálculo singular. Sim, num estado bem ordenado, onde a economia não estrangula o câmbio, a construção seria o termômetro verdadeiro da fortuna pública. Porque então ela revela um crescimento da população e um excedente de trabalho que... constrói o futuro. Fora dessas construções, a colher de pedreiro só testemunha de fantasias assassinas do absolutismo. Quando este esquece um instante seu furor de guerra, é preso da fúria das construções... Todas as bocas venais celebraram em coro os grandes trabalhos que renovam a face de Paris. Nada mais triste que essa imensa agitação de pedras pela mão do despotismo, fora da espontaneidade social. Não há sintoma mais lúgubre da decadência. À medida que Roma agonizava, seus monumentos surgiam mais numerosos e gigantesco. Construía seu sepulcro e se fazia bela para morrer. Mas o mundo moderno, este não quer morrer, e a estupidez humana atinge seu ápice. Estamos cansados de grandezas homicidas. Os cálculos que perturbaram a cidade, numa dupla finalidade de compreensão e vaidade, fracassarão diante do futuro, como fracassaram no presente” A. Blanqui, *critique Sociali*, vol. I, *Capital et Travail*, Paris, 1885, pp. 109-111 (Conclusão de “Le Luxe”). A Nota

preliminar de capital et travail é de 26 de maio de 1869 (BENJAMIN: 2007, p. 183).

Ao destacar as considerações do teórico e revolucionário republicano socialista francês, Auguste Blanqui (1805-1881), Walter Benjamin critica o projeto urbanístico de modernização de Paris idealizado pelo barão de Haussmann, ao questionar “as grandezas homicidas” resultantes da “imensa agitação de pedras pela mão do despotismo, fora da espontaneidade social”, assim como reitera que a “preferência de Haussmann por perspectivas representa uma tentativa de impor formas artísticas à técnica (urbanística)” (BENJAMIN: 2007, 167).

Subjacente aos “grandes trabalhos que renovam a face de Paris”, com o alargamento de ruas e avenidas da moderna cidade, cuja imponência pode ser verificada nos monumentos de inspiração clássica, como arcos do triunfo, colunas e obeliscos, Walter Benjamin discute o projeto de progresso urbanístico de Haussmann, haja vista que o pensador questiona as ruínas de um pretense desenvolvimento linear; por conseguinte, problematiza uma perspectiva historicista inerente ao projeto haussmanniano, o qual “se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história” (BENJAMIN: 1994, p.232).

Em *A cidade sitiada*, a narrativa problematiza a perspectiva historicista ao desenvolver reflexão sobre a coabitação do arcaico com o modernizador, enquanto fenômeno agressivo recorrente na história da colonização, por estabelecer, dialeticamente, modos de viver antigos e resistentes, sob um complexo formado por tempos sociais distintos, conforme destacamos a partir da concepção de Alfredo Bosi (1992, p. 62), uma vez que o crítico identifica neste processo uma estrutura que reúne simultaneamente dominantes e dominados. Na concepção de Silviano Santiago, o ritual antropofágico do escritor latino-americano se realiza por meio de uma geografia que discute essa contraditória estrutura, de assimilação e de agressividade, “entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO: 2000, p. 26).

Susan Sontag (1980, p. 101) considera que “a tarefa ética do escritor moderno não é ser um criador, mas um destruidor – um destruidor da interiorização superficial, a ideia consoladora do universalmente humano, da criatividade diletantista e das frases vazias”. A ensaísta argumenta, pois, que as profundas transações entre o melancólico e o mundo se dão, no pensamento de Walter Benjamin, com coisas (e não com pessoas), tratando-se, pois, de transações autênticas reveladoras de um significado. Com efeito,

Sontag (1980, p. 93) considera que “o temperamento melancólico é galvanizado pelas paixões suscitadas por objetos privilegiados”, o que se verifica, numa concepção benjaminiana, na ação de colecionar:

Gostava de descobrir coisas que ninguém procurava. Do obscuro e desprezado drama barroco alemão retirou os elementos da moderna sensibilidade (ou seja, a sua própria): o gosto pela alegoria, os efeitos chocantes do surrealismo, a expressão descontínua, o senso da catástrofe histórica (SONTAG: 1980, p. 94).

O temperamento saturnino do pensador o recuava à interiorização, o que permitia, segundo Sontag (1980, p. 98), “cultivar estados fantasmagóricos, como os sonhos, ou tentar chegar aos estados de atenção concentrada proporcionado pelas drogas”. Sob um prisma benjaminiano, a história pode ser compreendida na medida em que fetichizada em objetos, pois, “em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador” (BENJAMIN: 2007, p. 248). No que concerne a esta perspectiva hermenêutica, Walter Benjamin enfatiza que

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção (BENJAMIN: 2007, 239)

Walter Benjamin (2007, p. 239) observa as passagens de Paris como se fossem possessões na mão de um colecionador, para quem o mundo está presente em cada um de seus objetos, que são retirados de suas relações funcionais, o que reforça o vínculo entre o colecionador e o alegorista. No que tange à integração do sistema histórico novo, também no sonho o ritmo da percepção e da experiência são modificados: “Para compreender as passagens a fundo, falamos delas como se tivessem vindo de encontro a nós” (BENJAMIN: 2007, p. 239). Nas *Passagens*, o pensador compreende que a alegoria “vê a existência, como a arte, colocada sob o signo da fragmentação e das ruínas” (BENJAMIN: 2007, p. 376); por conseguinte, renuncia à ideia de “totalidade harmoniosa na qual arte e existência profana se mesclariam”.

No ensaio *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin (2013, p. 186) destaca que, do mesmo modo que a doutrina barroca entendia a história como uma série de acontecimentos criados, a “escrita visual” do alegórico é concebida como fragmento: “No campo da instituição alegórica a imagem é fragmento, runa. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da

totalidade, porque se apaga o eidos, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior” (BENJAMIN: 2013, p. 187-188). Na concepção do pensador, o conflito entre validade sagrada e inteligibilidade profana estará sempre presente no que concerne ao caráter sagrado da escrita e sua rigorosa codificação, uma vez que a escrita sagrada se fixa em complexos verbais que são imutáveis, ou procuram sê-lo. Assim, compreendemos que a escrita alegórica permite uma hermenêutica que problematiza a pureza e a unidade da significação, pelo caráter de ambiguidade e pluralidade de sentidos.

Em *A cidade sitiada*, no capítulo “O Jardim”, a quebra de um desenvolvimento linear, que suspende o nexos causal entre os vários momentos da narrativa, pode ser verificada sob a atmosfera onírica, alegórica, constatada pela expressão da personagem Lucrécia Neves: “Mal-assombrada como se já tivesse adormecido, interrompeu-se com o vestido na mão – chamada, fraca: mais um instante e começaria a sonhar” (LISPECTOR: 1998b, p. 85). Assim, Lucrécia Neves, ao adormecer, “desperta como uma vela” e, sob uma linguagem também “sonâmbula”, fragmentada, apresenta as transformações do subúrbio em cidade, destacando-se as ruínas de colinas destruídas, os lábios de pedra crestados de uma imponente estátua clássica que jazia nas trevas do jardim, sob o silêncio funeral no recôndito âmbito do sonho:

A cada parada do sonho, fixava uma rua desconhecida com novas pedras. Mesmo no sono sentia falta de um modo de ver. Atenta, fustigada, ela procurava.

Eis que sobre a pista os cavalos diminuíam na distância.

O grito de uma locomotiva na estação cortou o quarto em lamúria, sacudindo no sono todo o primeiro andar! Tocada! No meio da catástrofe, pálida dentro da carruagem, adormeceu mais.

Um apito já longínquo fez a moça estar na parte seca do sonho, apalpando-a de olhos cerrados: um número tinha certo ponto inutilizável nas contas, o fundo duro: 5721387 – era este número que encontrara, abaixando-se para apanhar a pedrinha. Examinando-a teimosa e inexpressiva, dando ao sonho momentos mais difíceis: virava e revirava a pedrinha. (LISPECTOR: 1998b, p. 87).

Na narrativa, o universo onírico intensifica o aspecto alegórico, como é possível verificar no contraste entre os cavalos e a locomotiva e suas respectivas velocidades, por meio dos quais tanto é possível observar o processo de modernização que transformaria o subúrbio em cidade, bem como é possível pensar a aceleração, enquanto metacategoria dos ritmos temporais, sob o prisma kosellekiano, que confere à noção de velocidade um toque histórico.

Para Reinardt Koselleck (2006, p. 14), o tempo histórico “está associado à ação social e política, a homens concretos que agem e sofrem as consequências de ações, a

suas instituições e organizações”. Não obstante, o historiador afirma ser complexa a maneira de traduzir, de forma imediata, a universalidade de um tempo mensurável e natural, mesmo que esse tempo tenha uma história própria. Assim, Koselleck (2006, p. 13) enfatiza que a busca do cotidiano do tempo histórico subjaz às “rugas no rosto de um homem”, ou mesmo às “cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido”.

Esta busca compreende também, na concepção do historiador, um olhar que contemple a sucessão tanto das gerações dentro da própria família, bem como de lugares, conforme pensamos a partir tanto do espaço da narrativa de *A cidade sitiada*, sob uma leitura alegórica, quanto em relação aos espaços da trajetória da vida social da escritora, “nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro, ao lado de conflitos ainda em germe” (KOSELLECK: 2006, p. 14). A silenciosa cidade de Berna, ainda sob a influência da atmosfera da Segunda Guerra, evidencia o ritmo temporal, um toque histórico à narrativa clariceana.

Sérgio Paulo Rouanet (1981, p.25) compreende que a história alegórica, sob uma ótica benjaminiana, vê o mundo como ruína para salvar os fragmentos, a fim de “arrancar do fluxo seu objeto, e não canonizar, sob a forma de progresso, o próprio fluxo”. Nessa perspectiva, encontramos nas “ruínas” uma forma de interpretação da coabitação do arcaico com o modernizador, que destacamos a partir da concepção de Alfredo Bosi (1992, p. 51), recorrente na história da colonização brasileira, como uma forma de análise das tensões engendradas por uma contraditória e agressiva estrutura social, na qual se inscrevem modos de viver antigos e resistentes, dentro de um complexo formado por tempos sociais distintos, que a concepção de progresso, ao canonizar o fluxo linear e historicista, subtrai à existência desse campo de tensões, de um *continuum* da História, à semelhança de uma construção homogênea e vazia de fatos ocorridos em sequência linear.

Assim, para Rouanet (1981, p.27), “o alegórico só pode transformar em ruína um universo habitado pela memória e pela virtualidade da ruína. Pois a figura da ruína é ambivalente”. Em *A cidade sitiada*, as ruínas de São Geraldo, subúrbio que se transforma em metrópole, podem ser verificadas também de forma ambivalente, na medida em que verificamos tanto os tempos sociais distintos e suas temporalidades inscritas na narrativa, assim como as mudanças da própria protagonista Lucrecia Neves,

a qual se encontra no limiar entre os modos de viver antigos e resistentes que coexistem com o processo de modernização, sob a ambição por uma nova maneira de viver, o que repercute no âmbito introspectivo.

Como observa Rouanet (1981, p.21), “a mineralização do fenômeno histórico é condição para a descoberta da história real – a história das esperanças truncadas, que a história linear dissimula, e que o olhar de Medusa do historiador revela, no momento em que salva do fluxo o fato de origem, petrificando-o”. No capítulo “O Jardim”, de *A cidade sitiada*, não há uma petrificação da narrativa, mas uma predominância de um universo onírico, no qual encontramos uma reiterada “linguagem sonâmbula”, em cuja tessitura são instaurados espaços de silêncio. Paradoxalmente, verificamos um permanente desafio à própria condição humana, ao constatarmos uma fragilidade desta, em que se observa uma incapacidade da racionalidade humana em face de experiências-limites, de penosas travessias.

Assim, por meio desta “linguagem sonâmbula”, encontramos um campo de análise propício para pensarmos as esperanças truncadas, dissimuladas pela história linear, por meio das quais interpretarmos um acontecimento vivido da existência, haja vista os aspectos da própria subjetividade do escritor, junto às múltiplas temporalidades da narrativa, o que reitera, sob uma hermenêutica ricoeuriano, a concepção de evento da narrativa. Neste fenômeno temporal de trocas, tanto pelo aspecto intertextual da produção ficcional de Clarice Lispector, quanto pela experiência significativa do leitor, que encontra na opacidade dos signos e símbolos poéticos tão somente uma aparência de uma vivência aberta e múltipla, verificamos que as raízes que constituem a verticalidade do estilo clariceano de escrita, no qual se verifica o “humor” da escritora identificado à sua linguagem, no horizonte da língua portuguesa, consolidam-se, pois, como uma natureza, conforme assim o entende Roland Barthes (2004, p.12). A escritura, numa concepção barthesiana, apresenta uma escolha de um ethos, por meio do qual o escritor se individualiza e, por conseguinte, engaja-se: “língua e estilo são o produto natural do Tempo e da pessoa biológica; (...) a escrita é um ato de solidariedade histórica” (BARTHES: 2004, p. 13).

No capítulo “O banho”, de *Perto do coração selvagem*, Joana se despe, uma vez que “quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir” (LISPECTOR: 1998a, p. 66). Observamos, pois, uma reflexão acerca da complexidade da vida humana, à proporção que concentra uma análise sobre o impulso animal da protagonista, “na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos

intervalos” (LISPECTOR: 1999, p. 52), bem como observamos o indissociável nexos entre a descoberta de si e a “descoberta do mundo”:

Às vezes, à minha descoberta, segue-se o amor por mim mesmo, um olhar constante ao espelho, um sorriso de compreensão para os que me fitam. Período de interrogação ao meu corpo, de gula, de sono, de amplos passeios ao ar livre. Até que uma frase, um olhar – como o espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam limitada. Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. – Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que está vivendo? – Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo; eu tenho o contorno à espera da essência; é isso? – O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si? Utilizar-se como corpo e alma em proveito do corpo e da alma? Ou transformar sua força em força alheia? Ou esperar que de si mesma nasça, como uma consequência, a solução? Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que posso está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida? – tudo o que é forma de vida procuro afastar. Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma (LISPECTOR: 1998a, p. 68-69).

Os questionamentos de Joana, no capítulo “O banho”, ao desenvolvem reflexão sobre o nexos entre a descoberta de si e “a descoberta do mundo”, ampliam uma discussão sobre até que ponto a personagem “naufraga” na introspecção diante da tensa relação com a realidade. O isolamento para encontrar a vida em si mesma compreende um risco, já apontado por Benedito Nunes (1989, p. 153), haja vista que a personagem enfrenta “as potências obscuras e arriscadas do Inconsciente”. Compreendemos, no entanto, que Joana se empenha em superar este “naufrágio”, seja por uma condição sonâmbula, por considerar o universo onírico mais completo que a realidade, ou mesmo pela veemência de sua “condição animal”, como um “cavalo novo” que se levanta: “eu serei forte como a alma de um animal e quando eu for falar serão palavras pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro!” (LISPECTOR: 1999, p. 201).

Em face dos “segredos” que tornam a condição de Joana limitada, a linguagem une, prestando-se ao uso metafórico, os âmbitos da introspecção e da exterioridade, do universo onírico e da realidade, conforme enfatiza Hannah Arendt (2012, p.130), “torna-nos capazes de pensar, isto é, de ser trânsito em assuntos não sensíveis, pois permite uma transferência, *metapherein*, de nossas experiências sensíveis”. Assim, neste trânsito por meio da linguagem, verificamos a inquietação da personagem Joana ao

tentar dizer a própria experiência: “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo; eu tenho o contorno à espera da essência” (LISPECTOR: 1999, p. 69).

Em *A cidade sitiada*, sob uma “linguagem sonâmbula”, as imagens oníricas problematizam a própria maneira de “ver as coisas”, assim como reforçam a expressividade, a beleza de Lucrecia Neves, cuja “respiração já estremecia fecunda e já havia ameaça no coração ardente de cada vibração” (LISPECTOR: 1998b, p. 90), mesmo ao dormir com esforço sobre-humano: “o que existia explicava-se ao máximo, e o máximo era o estremecimento de uma flor no jarro... as coisas se alçando e se dando com horror – e o máximo era a serenidade de um objeto parado” (LISPECTOR: 1998b, p. 90). O capítulo “No Jardim” apresenta uma predominância de uma linguagem paradoxal, no cerne da qual o silêncio contrasta com as inquietações do âmbito introspectivo da protagonista: “O silêncio era funeral, tranquilo, um alarme lento impossível de ser apressado. Era este o sonho: estar alarmada e lenta” (LISPECTOR: 1998b, p. 86).

No que tange ao vínculo entre linguagem e sentido, em seu atrelamento à logicidade, Terry Eagleton (1981, p. 35) afirma que, mesmo a palavra edênica, na esteira do pensamento benjaminiano, apresenta seu aspecto igualmente corpóreo, expressivo e mimético, sem nunca deixar de manifestar uma materialidade própria, o que permite pensar a relação entre narrativa e experiência:

Quanto mais as coisas e os sentidos se separam, mais óbvias se tornam as operações materiais das alegorias que se atrapalham para reuni-los. Tal unidade certamente pode ser conseguida somente ao custo de uma reificação dolorosa: emblema e hieróglifo paralisam a história para publicar e o corpo alcança sua significação mais profunda como cadáver. Mas se a experiência é desta forma convertida num texto afetado e repetitivo, é somente para revelar mais dramaticamente que é, de alguma forma, primeiramente “texto” (EAGLETON: 1981, p. 35).

Terry Eagleton (1981, p. 38) considera que, quanto mais o significante se torna objeto de fetiche, mais sugestivamente arbitrário aparenta ser; por conseguinte, o ensaísta argumenta que as técnicas de deciframento dos enigmas da história são peculiarmente afetadas, “de forma que o segredo num nível produz a exibição em outro: uma realidade fetichizada dá à luz a uma hermenêutica fetichizada, mas uma tão palpável que expõe seus próprios mecanismos” (EAGLETON: 1981, p. 38). Terry Eagleton (1981, p. 38) compreende que a alegoria barroca, sob o prisma benjaminiano, desconstrói as mistificações do simbolismo ao colocar o lema e a legenda em relação

brusca com a figura visual: “Na densa hieroglífica desse gênero, a escrita vem para receber todo seu peso material – mas isso de uma forma dialética, já que, como vimos, qualquer figura ou objeto pode chegar a significar absolutamente qualquer outra coisa”.

Conforme destacamos com Jacques Derrida (1995, p. 24-25), a escritura, por apresentar um caráter constantemente inaugural, desconstrói automatismos, trazendo consigo, de forma intrínseca, uma experiência, haja vista o pensador compreender que, tal como a arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída, ou antes assombrada pelo sentido ou pela cultura, “sua história se constrói como a ruína de um monumento que nunca existiu. É a história de uma ruína, a narrativa de uma memória que produz o acontecimento por relatar e que nunca terá estado presente” (DERRIDA: 2014, p. 60). Nessa perspectiva, Jacques Derrida (DERRIDA: 2014, p. 61) reitera que o ato literário procede do querer-escrever, no qual se verifica um traço autobiográfico mínimo capaz de reunir a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica.

No universo ficcional de Clarice Lispector, há uma semelhança entre a concepção derridiana de escritura no que concerne ao processo de composição literário, uma vez que o pensador a compreende enquanto origem da historicidade pura, enquanto *telos* de uma história da escritura, cuja filosofia estará sempre por vir, e cuja marca de historicidade e finitude se encontra no fato de poder fracassar, conforme escreve a escritora sobre a própria composição perecível da flor: “O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita” (LISPECTOR: 1999, p. 445).

No ensaio *As palavras e as coisas*, Michel Foucault compreende que a experiência da linguagem “pertence à mesma rede arqueológica a que pertence o conhecimento das coisas da natureza” (FOUCAULT: 2007, p. 57), uma vez que faz parte da distribuição das similitudes e das assimilações do processo de escrita das coisas; por conseguinte, verifica-se, neste processo, um mesmo jogo, “o do signo e do similar, e é por isso que natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito” (2007, p. 47). Sob uma hermenêutica fundamentada no pensamento foucaulteano, não há semelhança sem assimilação no processo de busca de uma lei dos signos:

Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. A gramática dos seres é sua exegese. E a linguagem que eles falam não narra outra coisa senão a sintaxe que os liga. A natureza das coisas, sua coexistência, o encadeamento que as vincula e pelo que comunicam não é diferente de sua semelhança. E esta só aparece na rede de signos que, de um extremo ao outro percorre o mundo (FOUCAULT: 2007, p. 40).

No que concerne à referida rede de signos, Michel Foucault (2007, p. 41) argumenta que a “natureza” das coisas está inserida “na fina espessura que mantém, uma acima da outra, semiologia e hermenêutica”, portanto o pensador afirma que esta superposição não se faz sem um desnível das semelhanças, haja vista que “tudo seria imediato e evidente se a hermenêutica da semelhança e a semiologia das assimilações coincidissem sem a menor oscilação” (FOUCAULT: 2007, p. 41).

Não obstante, ao destacar o “vão” entre as similitudes que formam grafismos e as que formam discurso, o saber e seu labor infinito, Michel Foucault (2007, p. 41) aponta para um “zigzague indefinido” necessário para sulcar essa distância proveniente da oscilação entre a hermenêutica da semelhança e a semiologia das assimilações. Nessa perspectiva, Michel Foucault (2007, p. 60) enfatiza que na literatura ocorre o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem, haja vista que o pensador acredita que a essência mesma da literatura, na idade moderna, é alcançada na sua forma significativa, “é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. Através dela o ser da linguagem brilha de novo nos limites da cultura ocidental” (FOUCAULT: 2007, p. 60). Nesse sentido, a partir do século XIX, destaca que a literatura “repõe à luz a linguagem no seu ser”:

Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura (FOUCAULT: 2007, p. 61).

Na poética clariceana, o caprichoso e natural processo de composição da escritora, que a narradora G.H. afirma atingir o “indizível” por meio do “fracasso da linguagem” (LISPECTOR: 1998e, 176), enfrenta o que Foucault entende como uma experiência da linguagem, na medida em que percorre o movimento do discurso sob uma travessia paradoxal e questionadora, uma “paixão da escritura”, em face da impossibilidade de “dizer o ser”. Assim, ao verificarmos, a linguagem enquanto “esforço humano”, em cujo processo de composição a realidade compreende uma matéria-prima, é possível verificar, em consonância com a concepção foucaultiana, que a linguagem se insere, ao buscar uma “lei dos signos”, na “mesma rede arqueológica a que pertence o conhecimento das coisas da natureza”.

Conforme destacamos no primeiro capítulo, a partir do ensaio *O que é um autor?*, Michel Foucault enfatiza que, entendido como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência, um

autor instaura uma discursividade ao produzir a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Por conseguinte, o pensador ressalta que esta categoria do discurso “dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT: 1999, p. 28).

Em *A cidade sitiada*, a busca por uma “lei dos signos” que permite à narrativa uma inserção no real, sob uma unidade peculiar à discursividade instaurada pela autoria de Clarice Lispector, pode ser verificada, por exemplo, nas concepções contrastantes dos críticos Benedito Nunes, que considera *A cidade sitiada* “uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam”, bem como esta narrativa é analisada por Silviano Santiago com o intuito de discutir o entrecruzamento entre história e ficção, no qual se verificam “as relações entre as construções da história e seu contraponto, ou seja, um passado simultaneamente abolido e preservado em seus vestígios”.

Essa distância, em relação às concepções dos críticos, proveniente da oscilação entre “a hermenêutica da semelhança e a semiologia das assimilações” permite tanto uma reflexão, conforme destacamos com Hannah Arendt, sobre os nexos entre a introspecção e a realidade, as “mudanças no tempo dos indivíduos”, quanto verificamos, numa perspectiva benjaminiana, uma leitura crítica no que tange à concepção de progresso no processo de modernização, ao destacarmos “as ruínas” deixadas com a transformação do subúrbio em metrópole.

O “indizível”, resultante do “fracasso da linguagem”, em face da trágica busca de desvelar os mistérios da condição humana, resulta do “esforço humano” empreendido com a linguagem, a partir do qual se originam novas possibilidades de leitura da realidade, portanto é mister a essa tessitura a contestação e “desistência” de padrões narrativos tradicionais, bem como é possível inferir uma problematização de como se engendra a construção de um novo texto metafórico.

No conto “A imitação da rosa”, o conflito da descoberta de si e do outro pode ser verificado no contraste entre os ideais de perfeição e de entrega, diante das referências da imitação de Cristo, “a pior tentação”, e da incômoda beleza extrema da rosa, o que problematiza convenções estabelecidas entre “as palavras e as coisas”, as quais são paradoxalmente apresentadas. Nesta narrativa, a personagem Laura, cuja “graça doméstica” do seu rosto já não muito moço e com um ar modesto de mulher, carente de filhos, é despertada, subvertendo a vida metódica e submissa, ao ter de agir em face da

decisiva escolha da entrega das rosas no convencional encontro de jantar com o casal Carlota e João:

Mas estas rosas eram. Rosadas, pequenas, perfeitas: eram. Olhou-as com incredulidade: eram lindas e eram suas. Se conseguisse pensar mais adiante, pensaria: suas como nada até agora tinha sido.

E mesmo podia ficar com elas pois já passara aquele primeiro desconforto que fizera com que vagamente ela tivesse evitado olhar demais as rosas.

Por que dá-las, então? lindas e dá-las? Pois quando você descobre uma coisa boa, então você vai e dá? Pois se eram suas, insinuava-se ela persuasiva sem encontrar outro argumento além do mesmo que, repetido, lhe parecia cada vez mais convincente e simples. Não iam durar muito — por que então dá-las enquanto estavam vivas? O prazer de tê-las não significava grande risco — enganou-se ela — pois, quisesse ou não quisesse, em breve seria forçada a se privar delas, e nunca mais então pensaria nelas pois elas teriam morrido — elas não iam durar muito, por que então dá-las? O fato de não durarem muito parecia tirar-lhe a culpa de ficar com elas, numa obscura lógica de mulher que peca. Pois via-se que iam durar pouco (ia ser rápido, sem perigo). E mesmo — argumentou numa última e vitoriosa rejeição de culpa — não fora de modo algum ela quem quisera comprar, o vendedor insistira muito e ela se tornava sempre tão tímida quando a constrangiam, não fora ela quem quisera comprar, ela não tinha culpa nenhuma. Olhou-as com enlevo, pensativa, profunda.

E, sinceramente, nunca vi na minha vida coisa mais perfeita. (LISPECTOR: 1998c, p. 46-47)

As flores, além de representarem, no conto “A imitação da rosa”, a perfeição tentadora, o incômodo da extrema beleza e o risco da entrega, haja vista que “dar as rosas era quase tão bonito como as próprias rosas” (LISPECTOR: 1998c, p. 44), apresentam o caráter perecível e efêmero da flor, por meio da qual a personagem Laura, pretensiosamente, almeja eximir-se da culpa de um prazer egoísta, uma vez que “o fato de não durarem muito parecia tirar-lhe a culpa de ficar com elas, numa obscura lógica de mulher que peca”. No entanto, no que concerne a essa obscura lógica, motivada pela ambição de possuir a rosa para si, verificamos a reiteração do caráter transgressor da poética clariceana, ao considerar a “imitação de Cristo” a pior tentação. Conforme destacamos com Roland Barthes (2004, p. 15), “a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas”.

As rosas compreendem, no universo ficcional de Clarice Lispector, um signo poético por meio do qual é possível interpretar desde questões existenciais a questões fundamentais ao processo de composição da escritora, atingindo, pois, o que Agamben considera como “contemporâneo”, visto que está à altura de transformar e colocar o tempo em relação a outros tempos, “de nele ler de modo inédito a história” (AGAMBEN: 2009, p. 72). Na Literatura Brasileira, conforme destacamos com

Antonio Candido (1989, p.56), a poética clariceana representou um “desvio criador” por trazer uma “posição nova”, uma vez que, por meio da “organização adequada da palavra” (CANDIDO: 1989, p.56), uma realidade própria fora instituída em narrativas que permitiram uma compreensão dos dramas da condição humana, bem como acerca das transformações da realidade brasileira no processo de modernização dos grandes centros urbanos.

No que concerne à organização adequada da palavra, subjacente à publicação das narrativas, há uma experiência de “leitura do mundo e da palavra” (FREIRE: 1989, p.9), realizado por Clarice Lispector, que não podemos ignorar. Por meio da “palavramundo”, conforme enfatiza Paulo Freire (1989, p. 9), compreende-se um processo de decifração de experiências vivenciadas pela escritora dentro de um contexto particular, no qual se verifica um esforço de recriação e releituras que interagem com experiências trazidas nas narrativas inseridas no “mundo da leitura”, num processo de apropriação e transformação do qual resultam descobertas sobre a própria condição humana, ao longo do universo ficcional clariceano.

Esse novo olhar proporcionado pela “palavramundo”, que contrapõe temporalidades, permite que situemos a poética clariceana no que Silviano Santiago (2000, p. 16) compreende como “entre-lugar” do discurso latino-americano, uma vez que verificamos uma postura de contestação tanto em relação ao nexos entre introspecção e exterioridade, quanto observamos uma reflexão, sob o recurso da alegoria, sobre as “ruínas” de “um passado simultaneamente abolido e preservado em seus vestígios”. Estas “ruínas”, conforme verificamos em “Restos do Carnaval”, por meio de uma experiência da infância da narradora no Recife, possibilita pensarmos “o trabalho de contaminação” e “destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza”, sob os questionamentos de uma “história a contrapelo”.

Em “Restos do Carnaval”, o espaço de clandestinidade da narrativa, no qual se observa uma “condição sitiada” muito marcante ao longo do universo ficcional da escritora, pode ser verificado na própria escassez de recursos da narradora em sua experiência de vestir-se de Rosa, à proporção que a memória contrasta experiências de melancolia, por conta da doença da mãe; e de alegrias e descobertas, ao destacar a experiência de sentir-se outra que não ela mesma, aspecto intrínseco ao caráter ficcional. Neste “entre-lugar”, a poética de Clarice Lispector se insere no ritual antropofágico da literatura latino-americana dentro de um espaço conflituoso, acerca do

qual Silviano Santiago (2000, p.26) enfatiza os embates “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão do código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”.

Conforme destacamos no ensaio “Literatura de vanguarda no Brasil”, ao desenvolver reflexão sobre as mudanças proporcionadas pelo reexame de conceitos e renovações formais do movimento modernista no Brasil, Clarice Lispector afirma que “quem escreve no Brasil de hoje está levantando uma casa, tijolo por tijolo, e este é um destino humano humilde e emocionante” (LISPECTOR: 2005, p.106). Nessa perspectiva, a escritora considera ser imprescindível o vínculo entre linguagem e pensamento, entre introspecção e exterioridade, para formarem “uma língua que se chama literária”, uma “linguagem de vida”. Desta, verificamos, pois, o entrecruzamento entre o universo ficcional da escritora e a realidade histórica do Brasil, sob temporalidades múltiplas, que reforçam o caráter complexo do “entre-lugar” em que se encontra sua escritura para um olhar “contemporâneo”, por meio do qual podemos extrair uma interpretação da condição humana, a fim de, por conseguinte, “ler de modo inédito a história” (AGAMBEN: 2009, p. 72).

5. QUARTO CAPÍTULO

5.1. A condição humana: Clarice Lispector e Hannah Arendt

Minha condição é muito pequena. Sinto-me constrangida. A ponto de que seria inútil ter mais liberdade: minha condição pequena não me deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto que a condição do universo é tão grande que não se chama condição. O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curta demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas se me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é um mal porque é da minha condição. A condição não me cura, mas o medo da condição é curável (LISPECTOR: 1999, p. 165).

Em *O dorso do tigre*, ao desenvolver reflexão sobre a relação entre linguagem e silêncio, estabelecendo *A paixão segundo G.H.* enquanto culminância da poética de Clarice Lispector, na qual se verifica um “jogo de linguagem” iniciado em *Perto do coração selvagem* e já em plena busca em *A maçã no escuro*, Benedito Nunes observa que há, na dialética interna do mundo imaginário da escritora, os fracassos da existência e da linguagem, na medida em que considera a condição humana incapaz de atingir pela ação a plenitude a que aspira, assim como fracassa “com a experiência levada ao seu último limite, à sua extrema consequência, do confronto decisivo entre a realidade e a expressão” (NUNES: 1969, p. 137). Nesse sentido, o cômico descompasso da escritora em relação ao mundo, tal como uma “alegria difícil”, verificada na advertência que

inicia *A paixão segundo G.H.*, compreende um permanente desafio em face do curável “medo da condição”.

Na crônica “A condição humana”, a narradora discute sua paradoxal condição de manca, ao buscar estar a par do mundo: “se me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto” (LISPECTOR: 1999, p. 165). Assim, reforça sua humilde condição existencial, a ponto de reconhecer que seria inútil ter mais liberdade, em face do descompasso existente entre realidade e expressão, do qual resulta o fracasso da linguagem. Em *A paixão segundo G.H.*, esta condição de manca pode ser verificada com a perda da “terceira perna” que sustentava a formação humana de G.H., cujas consequências repercutem tanto no âmbito da introspecção, quanto na maneira de expressão da realidade, realizada sob uma “linguagem sonâmbula”, conforme enfatiza G.H.:

Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.

Até criar a verdade do que aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos.

Ficarei perdida entre a mudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse – mas enxergasse o quê? Um triângulo mudo e incompreensível. Poderia essa pessoa não se considerar mais cega só por estar vendo um triângulo incompreensível? (LISPECTOR: 1998e, p. 21).

O esforço por construir uma nova “verdade” resulta da perda da “terceira perna” que fazia da protagonista “um tripé estável” (LISPECTOR: 1998e, p. 11), sob uma linguagem que fracassa, sob “vagalhões de mudez”, para ser reconstruída à proporção que inicia uma nova busca: “Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver” (LISPECTOR: 1998e, p. 21). Para Benedito Nunes (1969, p. 137), este fracasso verificado nos romances de Clarice Lispector “é uma forma de dirigir a linguagem para além dela mesma, isto é, para o inexpressivo, o absoluto, o abismo do ser primordial”. O crítico compreende que a romancista emprega uma “técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela desescrevesse conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado” (NUNES: 1969, p. 138).

Este processo pode ser verificado, na concepção de Benedito Nunes (1969, p. 137), na medida em que a narrativa se desenvolve “ora neutralizando os significados

abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição de verbos e substantivos”. Em *A paixão segundo G.H.*, assim como na crônica “A condição humana”, a narradora reconhece sua “covardia”, expõe sua fragilidade diante do descompasso com o mundo, assim como procura “traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço”, ao se encontrar diante da própria liberdade existencial, em face de uma nova realidade, conforme enfatiza G.H. ao afirmar que precisa enfrentar a desorganização do seu âmbito introspectivo, bem como a própria covardia, diante de um novo mundo que lhe é estrangeiro:

Estou desorganizada porque perdi o que não precisava? Nesta minha nova covardia – a covardia é o que de mais novo já me aconteceu, é a minha maior aventura, essa minha covardia é um campo tão amplo que só a grande coragem me leva a aceitá-la -, na minha nova covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir. É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo. Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa desorganizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas e agora? Estarei mais livre?

Não. Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar – e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um meio de saída. Por que não tenho coragem de apenas achar um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse o quê (LISPECTOR: 1998e, p. 12).

Assim, a “condição de manca” em relação ao mundo pode ser verificada ao analisarmos o entrecruzamento entre o histórico e o ficcional, bem como o nexos entre introspecção e exterioridade nas narrativas clariceanas, ao longo da atuação da obra da escritora, sob uma linguagem inovadora no campo literário, uma vez que Clarice Lispector pode testemunhar e suportar as angústias e perdas de seu tempo. Nesse sentido, verificamos em sua poética uma reflexão acerca da condição humana, ao imergir no “recôndito âmbito da introspecção”, de cujas imagens, na concepção de Hannah Arendt (2009, p. 306), resulta “o constante movimento das percepções sensoriais e a atividade mental, em movimento não menos constante”.

No que tange à fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty (1999, p. 6) enfatiza que a verdade não “habita” apenas o “homem interior”, uma vez que considera que “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece”. Para o pensador, o mundo não é um objeto do qual possuímos a “lei de constituição”: “ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas” (MERLEAU-PONTY: 1999, p. 6). No mundo fenomenológico, de acordo com a

concepção de Merleau-Ponty (1999, p. 18), verificamos uma conexão entre o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo, que transparece por meio da experiência:

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (MERLEAU-PONTY: 1999, p. 18).

Merleau-Ponty (1999, p. 12) considera que é a partir da experiência de nós mesmos que faz com que a linguagem queira dizer algo sobre nós. Nesse sentido, o pensador compreende que, por meio da experiência, categoria fundante do processo narrativo, é possível medir “as significações da linguagem”. No âmbito da introspecção, “no silêncio da consciência originária”, Merleau-Ponty (1999, p. 12) afirma que, por meio da linguagem, as essências ainda repousam na vida antepredicativa da consciência, uma vez que, nesse recôndito âmbito do pensamento, há “não apenas aquilo que as palavras querem dizer, mas ainda aquilo que as coisas querem dizer, o núcleo de significação primário em torno do qual se organizam os atos de denominação e de expressão” (MERLEAU-PONTY:1999, p. 12).

No que concerne à experiência da linguagem, a ensaísta Marilena Chauí (2000, p. 185), partindo das considerações de *Política*, de Aristóteles, destaca que temos e somos linguagem, uma vez que, enquanto criação humana (uma instituição sociocultural), “é nossa via de acesso ao mundo e ao pensamento, ela nos envolve e nos habita, assim como a envolvemos e a habitamos” (CHAUÍ: 2000, p. 185). O vínculo entre linguagem e pensamento compreende um aspecto fundamental no que tange à poética de Clarice Lispector e ao pensamento de Hannah Arendt (2009, p. 129). A pensadora argumenta que a linguagem, por meio de analogias, metáforas e emblemas, os quais servem também de modelo no próprio processo de pensamento, no que diz respeito à orientação, “quando tememos cambalear às cegas entre experiências nas quais nossos sentidos corporais, com sua relativa certeza de conhecimento, não nos podem guiar” (ARENDRT: 2009, p. 129), garante “a unidade da experiência humana” e consolida “o fio com que o espírito se prende ao mundo”.

Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora, ao procurar entender a inquietação de sua vida íntima, proporcionado pela perda de sua “terceira perna”, reforça, em sua condição de escultora, o “esforço humano” que se empreende com a linguagem para reconstruir, ou mesmo representar, a própria “formação humana”:

Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu.

Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos. Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa (LISPECTOR: 1998e, p. 26-27).

A condição de escultora que vivia num ambiente de pessoas “artísticas e semi-artísticas”, que morava num elegante apartamento, dera a G.H. uma reputação, um *status* de “pessoa realizada”: “Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem” (LISPECTOR: 1998e, p. 26). Assim, G.H. estabelece um vínculo entre os âmbitos da introspecção e de sua condição social a partir da experiência da representação, por meio da escultura: “meus olhos tanto haviam manuseado a forma das coisas que eu fora aprendendo cada vez mais o prazer, e enraizando-me nele” (LISPECTOR: 1998e, p. 29).

A perda da “terceira perna”, posterior tanto ao reconhecimento da condição de exclusão da ex-empregada Janair, por meio da qual G.H. descobrira, com mal-estar, um outro mundo de imagens, quanto seguido pelo ato transgressor de comer da massa branca do interior da barata, exerce significativa contribuição para a desorganização do âmbito introspectivo da narradora. Os dois atos repercutem, por conseguinte, na maneira de enxergar a exterioridade, conforme se verifica nas sensações de “penumbras e luzes úmidas” existentes no apartamento quanto na “chamada vida íntima” de G.H.:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espiritual de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (LISPECTOR: 1998e, p. 30).

G.H. questiona o nexo entre os âmbitos da introspecção e da sua exterioridade, visto que passa pela “objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era”, semelhante à composição da escultura: “pela experiência de desgastar pacientemente a

matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente” (LISPECTOR: 1998e, p. 26). Nesse sentido, a narradora destaca que entre a reputação de como é tratada e vista pelos outros e o seu universo introspectivo, há “um abismo”: “Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? um abismo” (LISPECTOR: 1998e, p. 26).

A condição de descompasso com o mundo, destacado pela narradora da crônica “A condição humana”, ao reconhecer-se pequena diante da existência, reforça a tensão presente nas oposições entre existência e linguagem, destacada por Benedito Nunes. Para o crítico, ao optar pelo risco do silenciar, a escritora lança um desafio a si mesma, captar o mundo pré-linguístico, admitindo-se, por um lado, um significativo fracasso do seu empreendimento, resultando, por outro lado, numa vitória que traduz, conforme se verifica em *A maçã no escuro* e em *A paixão segundo G.H.*, “o reconhecimento da miséria e do esplendor da linguagem, de sua falência e de sua essencialidade” (NUNES: 1969, p. 139).

Benedito Nunes (1969, p. 131) considera, assim, que a relação íntima entre existência e linguagem pode ser verificada desde *Perto do coração selvagem*, sob a perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e o Ser. Não obstante, o crítico enfatiza que o enfoque existencial não é nítido e “esbate-se de encontro ao anseio poético de libertação moral e social” (NUNES: 1969, p. 133). No que tange ao uso metafórico, sob o prisma filosófico de Hannah Arendt, a linguagem permite uma transferência de nossas experiências sensíveis. Assim, podemos ampliar a reflexão desenvolvida por Benedito Nunes acerca da tensão verificada nas oposições entre existência e pensamento, bem como entre existência e linguagem, na poética clariceana, sobretudo no que concerne à construção de uma “ideia de si mesmo”, por parte das personagens de Clarice Lispector, “com o auxílio de palavras velhas ou novas” (NUNES: 1969, p. 132-133).

Em *A maçã no escuro*, ao desenvolver reflexão sobre o “drama da linguagem”, Benedito Nunes enfatiza o caráter problemático da experiência interna do protagonista Martin, enquanto conflito dramático que se observa no próprio discurso da narrativa, no qual se instaura um espaço agônico resultante da tensa relação entre sujeito-narrador e o personagem, em cujo processo o crítico destaca a própria projeção da escritora: “Intérprete de Martin, que se enreda às palavras, a romancista, que o acompanha,

interpreta esse espaço agônico que também ocupa, o drama da linguagem, no qual se acha envolvida” (NUNES:1989, p.54).

Hannah Arendt (2009, p. 129) compreende que a linguagem, prestando-se ao uso metafórico, conforme G.H. enfatiza no processo de construção da escultura, torna-se capaz de “ter trânsito em assuntos não sensíveis, pois permite uma transferência, *metapherein*, de nossas experiências sensíveis. Não há dois mundos, pois a metáfora os une”. Em *Um sopro de vida*, a narrativa apresenta uma reflexão acerca do trânsito entre os âmbitos da experiência da autoria e da personagem de ficção, ao longo do processo de composição literário: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas” (LISPECTOR: 1978, p. 19). Neste “trabalho em ruínas”, há o entrecruzamento entre o histórico e o ficcional, por meio do qual observamos a tensão existente entre as realidades formal e existencial.

No que compreende ao trânsito entre as palavras e as significações, Marilena Chauí (2000, p. 187) considera que “o mundo suscita sentidos e palavras, as significações levam à criação de novas expressões linguísticas, a linguagem cria novos sentidos e interpreta o mundo de maneiras novas”, portanto o pensamento e a linguagem são inseparáveis, uma vez que a linguagem, na concepção de Marilena Chauí (2000, p. 187):

- a) Refere-se ao mundo através das significações e, por isso, podemos nos relacionar com a realidade através da palavra;
- b) Relaciona-se com sentidos já existentes e cria sentidos novos e, por isso, podemos nos relacionar com o pensamento através das palavras;
- c) Exprime e descobre significados e, por isso, podemos nos comunicar e nos relacionar com os outros;
- d) Tem o poder de suscitar significações, de evocar recordações, de imaginar o novo ou o inexistente e, por isso, a literatura é possível.

No universo ficcional de Clarice Lispector, verificamos que o recurso da metalinguagem permite uma reflexão sobre o processo de construção de significações novas, a partir do nexos entre linguagem e pensamento, introspecção e exterioridade, na medida em que se desenvolve a narrativa, com o “indizível” engendrado com o

“fracasso da linguagem”, assim como são destacados diferentes processos formais de representação, como a escultura e a fotografia, destacados em *A paixão segundo G.H.*, assim como a pintura e a música, conforme se observa em *Água Viva*. Nesta narrativa, a narradora questiona tanto os limites formais da representação, quanto refuta a “limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido”. Por conseguinte, almeja “uma verdade inventada”:

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? Depois tudo o que vivi será um pobre supérfluo (LISPECTOR: 1980, p. 22).

Em *Água Viva*, a narradora reforça que os aspectos formais da linguagem são insuficientes para expressar a “dor de uma intensa alegria”, logo a “condição de manca” também pode ser verificada no processo de composição do artista, uma vez que, ao procurar se refazer nas linhas de sua arte, reconhece que as “fontes instrumentais” desse processo de composição fracassam para que se construa o “indizível”: “Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer” (LISPECTOR: 1980, p. 24).

Em *Um sopro de vida*, a narradora desenvolve reflexão acerca dos limites entre autoria e personagem de ficção, bem como discute sobre o “trabalho em ruínas” desenvolvido pelo escritor, diante da incógnita inerente à autoria. Assim, em consonância com a reflexão desenvolvida pela narradora de *Água Viva*, verificamos um contínuo “exercício de vida sem planejamento”, sob condição manca, haja vista que a narradora de *Um sopro de vida* questiona e reconhece a personagem Ângela Pralini enquanto vertigem e reverberação de si:

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? Ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um “personagem”. É a evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela (LISPECTOR: 1978, p. 27).

A narradora estabelece uma distinção entre os âmbitos da experiência da autoria e da personagem de ficção ao destacar a oposição entre a “floresta espessa e sombria” (o Autor) e “as ondas do mar” (Ângela Pralini). Conforme destacamos com Roland Barthes (2004, p.7), a “Paixão da escritura” resultante do processo criativo entre linguagem e realidade se estabelece ao considerarmos o conceito de realidade como uma categoria linguística, portanto o mecanismo constituinte da realidade textual, no que tange à oposição entre a “floresta espessa e sombria” e as “ondas do mar”, problematiza e discute tanto a realidade histórica, quanto o círculo hermenêutico, em face da “realidade ambígua” da escritura.

Assim, ao ser destacado o caráter “fluido das ondas do mar” da personagem Ângela Pralini, a qual “se espalha em estilhaços brilhantes”, verificamos o contraste, no que concerne à natureza das categorias “autoria” e “personagem de ficção”. Por mais que a narradora enfatize que Ângela Pralini seja “uma coisa íntima que se exteriorizou”, uma reverberação que corresponderia à própria autoria, compreendemos que a natureza oblíqua da escritura permite a hesitação da narradora, o que nos impede de considerarmos a existência de uma “abertura do jogo da ficção”, conforme enfatiza Benedito Nunes (1989, p.165), em relação à interpretação da relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa, em *A hora da estrela*. Em *Água Viva*, a narradora destaca que, em seu processo de composição, segue uma experiência inconclusa, tal como uma “paixão”, ao mergulhar na matéria da palavra, em face de sua potencialidade:

Mas bem sei o 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, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto (LISPECTOR: 1980, p. 27).

A narradora considera que o imprevisível acompanha o seu processo de composição artístico, uma vez que se arrisca à desconexão entre introspecção e exterioridade, por meio da qual procura ir além dos limites de sua identidade pessoal, “no âmago do É”, para além das próprias palavras, inatingível pelo próprio conhecimento: “E sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural. E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa” (LISPECTOR: 1980, p. 28).

No ensaio *Personagem de ficção*, Antonio Candido (2009, p. 51) considera que a criação literária repousa sobre o paradoxo do caráter fictício da personagem: “como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?”. Nessa perspectiva, o crítico argumenta que o problema da verossimilhança no romance “depende da possibilidade de um ser fictício comunicar a impressão da mais lídima verdade existencial”. Assim, na concepção de Antonio Candido, a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, compreende um processo fragmentário, incompleto, conforme podemos verificar em *Um sopro de vida*, no processo de composição da personagem Ângela Pralini.

Nessa metanarrativa, a narradora considera que acompanhar a personagem Ângela Pralini compreende uma paixão, uma travessia delicada, como levar, em caminhada, a gema pura de um ovo na palma da mão em concha. Ângela Pralini acrescenta à narradora o problema da escrita compulsiva: “Ela acha que parar de escrever é parar de viver. Controlo-a como posso, cortando-lhe as anotações apenas tolas” (LISPECTOR: 1978, p. 46). Assim, a narradora considera que a personagem vive numa “atmosfera de milagre”: “O milagre é a simplicidade última de existir” (LISPECTOR: 1978, p. 47). Nessa perspectiva, enfatiza a árdua tarefa empenhada na construção de Ângela Pralini, uma vez que, mesmo sob uma “violência subterrânea”, que só vem à tona no ato de escrever, considera a impossibilidade de sua descrição: “Difícil de descrever Ângela: ela é apenas uma atmosfera, ela é apenas um jeito de ser, é um revelador trejeito de boca mas revelador de quê? De algo que eu não conhecia nela e que agora, sem descrição possível, passo a apenas conhecer, só isto” ((LISPECTOR: 1978, p. 53). Em *Água Viva*, verificamos uma reflexão semelhante, no que concerne ao fracasso da linguagem, ao mergulhar na “matéria da palavra”, no processo de representação:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és (LISPECTOR: 1980, p. 28).

Nessa perspectiva, a narradora de *Água Viva* segue um caminho de inquietação: “Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam” (LISPECTOR: 1980, p. 29). Neste âmagô, a narradora afirma ter a estranha impressão de não pertencer ao gênero humano, uma vez que sente imergir no próprio mistério: “É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. Mas agora acho que vai mesmo. Isto é: vou entrar.

Quero dizer: no mistério. Eu mesma misteriosa e dentro do âmago em que me movo nadando, protozoário” (LISPECTOR: 1980, p. 28).

Giorgio Agamben (2007, p.223), recorrendo a uma interpretação do mito de Édipo, discute o signo linguístico, em sua constituição e no próprio desgaste deste perante o excesso de significação; por conseguinte, considera que, ao se desvelar o enigma da Esfinge, “o símbolo do simbólico”, conforme indicação de Hegel, sua função apotropaica, sua potência protetora que rejeita o inquietante, é menosprezada. Assim, o pensador compreende que Édipo abre uma fenda na linguagem, visto que, por um lado, temos o discurso simbólico, sob o signo da Esfinge, cuja atenção se dirige à barreira do significante e do significado, enquanto uma lacuna que constitui o problema original da significação; por outro, sob o signo de Édipo, que representaria um expressar ou um decifrar, o personagem de Sófocles aparece, em nossa cultura, como o “herói civilizador”. Em *Água Viva*, a narradora discute os limites dos instrumentos formais para representação da realidade, uma vez que a vida plena lhe transborda ao longo do processo de composição:

De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma. O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos. Respiro de noite a energia. E tudo isto no fantástico. Fantástico: o mundo por um instante é exatamente o que meu coração pede. Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições. Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam. Minha forma interna é finamente depurada e no entanto o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades. Não conheço a proibição. E minha própria força me libera, essa vida plena que se me transborda. E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto (LISPECTOR: 1980, p. 41).

A narradora de *Água Viva*, ao desenvolver reflexão sobre os limites entre as estruturas nítidas do processo de composição e as estruturas internas do âmbito introspectivo, encontra uma “fenda na linguagem”, uma vez que reconhece a própria força do trabalho intuitivo de viver, diante do seu conjunto com o mundo, no qual se encontra “a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades”, o que evidencia também a “condição de manca” do escritor em face da representação da realidade: “o mundo por um instante é exatamente o que meu coração pede. Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições”.

Para Agamben (2007, p. 248), o núcleo originário do significar não reside nem no significante, nem no significado, nem na escritura tampouco na voz, mas “na dobra da presença sobre a qual eles se fundam: o logos”. Em *Um sopro de vida*, a narradora compara a composição da personagem Ângela Pralini tal como se situasse dentro de uma trama “levíssima de uma teia de aranha”, do qual se engendra o tão secreto ar verdadeiro da personagem, por meio da qual a narradora procura entender a “falta de definição da vida” (LISPECTOR: 1978, p. 18): “Tudo nela se organiza em torno de um enigma intangível em seu núcleo mais íntimo” (LISPECTOR: 1978, p. 50). Sob o prisma filosófico de Giorgio Agamben (2007, idem), “o humano é, exatamente, esta fratura da presença, que abre um mundo e sobre o qual se sustenta a linguagem”. Em consonância com este pensamento, verificamos, na poética clariceana, que a abertura para novas significações se encontra no “esforço humano”, do qual resulta “o indizível”, um “sopro de vida”, pela insuficiência das estruturas formais.

Nos ensaios de Benedito Nunes sobre o universo ficcional de Clarice Lispector, verificamos uma reflexão acerca do humano a partir do vínculo entre linguagem e pensamento, do qual resultam as concepções de “drama da linguagem” e de “indizível”, por meio do “fracasso da linguagem”. Assim, Benedito Nunes destaca, de acordo com o pensamento de Wittgenstein, que, na narrativa da escritora, para que o “jogo da linguagem” tenha propriedade reveladora, “é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, constitua também, de certo modo, o seu objeto”. Wittgenstein (2014, p. 67) enfatiza, em *Investigações filosóficas*, que pensamento e linguagem aparece-nos como o “correlato singular, a imagem, do mundo”. Por conseguinte, o pensador compreende que a linguagem apresenta uma ordem *a priori* do mundo, a das possibilidades, da máxima simplicidade:

Ela é anterior a toda experiência; tem que perfazer toda a experiência; a ela mesma não se pode aderir nenhuma opacidade ou insegurança empírica. – Ela tem que ser, antes de mais nada, de puro cristal. Este cristal, no entanto, não aparece como abstração; mas como algo concreto, sim, como o que há de mais concreto, por assim dizer, o que há de mais duro. (Tract. Lóg. Filos., n. 55563.)

Estamos na ilusão de que o peculiar, o profundo, o essencial de nossa investigação reside no fato de ela almejar compreender a essência comparável da linguagem. Isto é, a ordem que existe entre os conceitos de proposição, palavra, dedução, verdade, experiência etc. Esta ordem é uma superordem entre – por assim dizer – superconceitos. Ao passo que as palavras “linguagem”, “experiência”, “mundo”, caso tenham um emprego, este tem que ser tão modesto como as palavras “mesa”, “lâmpada”, “porta” (WITTGENSTEIN: 2014, p. 67-68).

Compreender a essência comparável da linguagem vai além das suas funções paradigmática e apodigmática, em face do vigor de sua presença, bem como dos conceitos que se mantêm em aberto e em contínua reformulação para novos usos e significações. Para o ensaísta Emanuel Carneiro Leão (apud WITTGENSTEIN: 2014, p. 9), a linguagem originária, pensada por Wittgenstein, anterior a toda experiência, não se reduz a mero instrumento de descrição e representação, uma vez que a integração da linguagem real da vida constitui “toda experiência humana, em cuja força se inaugura a existência histórica das culturas”. Nesse sentido, Emanuel Carneiro Leão (apud WITTGENSTEIN: 2014, p. 8) destaca que esta experiência inaugural, considerando o caos enquanto fonte da vida histórica, “origina tudo que é e nela se nutre toda criação”: “Por isso todo propósito de pensar ou falar, conhecer ou agir sempre aponta para este vigor primordial de ser e realizar-se da realidade”.

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault (2007, p. 57), ao destacar o jogo do signo e do similar, em cujo processo “a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito”, compreende que a experiência da linguagem está inserida na mesma rede arqueológica do conhecimento das coisas da natureza. Por conseguinte, o pensador considera que os signos estão “alojados no interior da representação, no interstício da ideia, nesse tênue espaço onde ela joga consigo mesma, decompondo-se e recompondo-se. Quanto à símile, só lhe resta agora sair do domínio do conhecimento. É o empírico sob sua mais rude forma” (FOUCAULT: 2007, p. 93).

No ensaio “Isto não é um cachimbo”, Michel Foucault, ao verificar o entrecruzamento entre os signos verbais e os elementos plásticos da tela de Magritte, considera que este quadro “escamoteia o fundo de discurso afirmativo sobre o qual tranquilamente repousava a semelhança; e movimentada puras similitudes e enunciados verbais não afirmativos na instabilidade de um volume sem referência e em um espaço sem plano” (FOUCAULT: 2009, p. 263). Nesse sentido, a estranheza proporcionada pela contradição entre a imagem e o texto do caligrama permite questionarmos o processo de representação, no que concerne à designação. Para Michel Foucault (2009, idem), “Isto não é um cachimbo” apresenta o seguinte formulário:

- 1) Fazer um caligrama onde se encontram simultaneamente presentes e visíveis a imagem, o texto, a semelhança, a afirmação e seu lugar-comum.
- 2) Depois, abrir abruptamente, de maneira que o caligrama decomponha-se imediatamente e desapareça, deixando apenas como traço seu próprio vazio.

- 3) Deixar o discurso cair segundo seu próprio peso e adquirir a forma visível das letras. Letras que, à medida que são desenhadas, entram em uma relação incerta, indefinida, confusa com o próprio desenho – mas sem que nenhuma superfície possa lhes servir de lugar-comum.
- 4) Deixar, por outro lado, as similitudes se multiplicarem a partir delas próprias, nasceram do seu próprio valor e se elevarem infinitamente em um éter cada vez menos especializado onde elas não remetem a nada mais que a elas mesmas.
- 5) Verificar claramente, no final da operação, que o precipitado da última proveta mudou de cor, que passou do branco ao negro, que Isto não é um cachimbo tornou-se Isto não é um cachimbo. Em suma, que a pintura cessou de afirmar.

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault (1999, p. 94-95) afirma que é com a similitude que a representação pode ser reconhecida, “combinada com as que podem apresentar identidades parciais e distribuídas finalmente num quadro ordenado”. Não obstante, o pensador destaca que, nessa posição de limite e de condição, “a semelhança se situa do lado da imaginação ou, mais exatamente, ela só aparece em virtude da imaginação e a imaginação, em troca, só se exerce apoiando-se nela”. Em “Isto não é um cachimbo”, a contradição entre a imagem e o discurso do caligrama possibilita a multiplicidade por meio de um estranhamento do cachimbo em relação ao discurso, no qual se verifica um “murmúrio insistente da semelhança”.

Nessa perspectiva, Michel Foucault (1999, *idem*) enfatiza que é necessário existir, na representação, “o recôndito sempre possível da imaginação”, uma vez que o poder de lembrar “implica ao menos a possibilidade de fazer aparecer como quase semelhantes”. Com efeito, as palavras “linguagem”, “experiência”, “mundo” podem apresentar um emprego tão modesto, como as palavras “mesa”, “lâmpada”, “porta”, conforme destacado por Wittgeintein, na medida em que as relações de semelhança sejam desvanecidas na sua inexatidão e “transformada pelo saber numa relação de igualdade ou de ordem” (FOUCAULT: 2007, p. 93).

A linguagem, pensada enquanto “esforço humano”, no universo ficcional de Clarice Lispector, instaura processos de ação e transformação que permitem tanto suscitar significações, evocar recordações, imaginar o novo ou o inexistente, quanto pode não estar aderida a “nenhuma opacidade ou insegurança empírica”. Portanto, no que compreende à “essência comparável da linguagem”, ela é remetida, conforme

Emanuel Carneiro Leão, para a conjugação em toda experiência real das três dimensões ou poderes da realidade:

- 1º a linguagem está aquém de toda ordem e/ou desordem de qualquer tipo, natureza ou nível;
- 2º a linguagem é a possibilidade em sentido transitivo de possibilitar, isto é, dar o poder ou tirar o poder de toda discriminação e indiscriminação;
- 3º a linguagem é o princípio de continuidade e manutenção para toda diferenciação e/ou indiferenciação (LEÃO, apud WITTGENSTEIN: 2014, p. 8).

No que concerne ao nexos entre linguagem e pensamento, o ensaísta Emanuel Carneiro Leão argumenta, sob o prisma filosófico de Wittgenstein, que, nesta experiência inaugural da linguagem, as funções paradigmática e apodigmática não exauram o vigor de presença da linguagem, uma vez que, na linguagem, “mora tanto o silêncio da fala como o espanto da criação. Dela vive o estranho que atrai o conhecimento e o inesperado que alimenta de esperança as esperas” (LEÃO, apud WITTGENSTEIN: 2014, p. 8). Nessa perspectiva, Emanuel Carneiro Leão destaca que a linguagem, nas *Investigações Filosóficas*, é verificada de forma “mais elástica e compreensiva e o pensamento se transforma cada vez mais em atividade de diferenciar padrões de comportamento sem propósito lógico ou teórico de combinação. Trata-se de aprendizagem de ver novos modos de ser” (LEÃO, apud WITTGENSTEIN: 2014, p. 9).

Para Wittgenstein (2014, p. 139), uma representação não é uma imagem, no entanto uma imagem pode corresponder-lhe. O pensador afirma que é necessário, porém, rompermos com a ideia de que a linguagem se presta apenas a transmitir pensamentos, sobre o que quer que seja, conforme destaca em relação ao jogo de linguagem com as palavras “ele sente dor”, jogo que pode ser verificado também em *A hora da estrela*, uma vez que a narradora destaca logo ao iniciar: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa” (LISPECTOR: 1998h, p. 11). Nesse sentido, a representação da dor não pode ser considerada uma imagem, bem como “não se deixa substituir, no jogo da linguagem, por algo a que chamaríamos uma imagem” (WITTGENSTEIN: idem). Neste jogo, a linguagem se estabelece como princípio de continuidade e manutenção a quaisquer diferenciações e/ou indiferenciações, logo não vincula a narrativa a sua autoria.

Conforme enfatiza Benedito Nunes (1969, p. 139), destacando a narrativa de *A paixão segundo G.H.*, a caracterização do mundo imaginário de Clarice Lispector compreende que “a existência em si é não-humana, e que toda linguagem tem no

silêncio a sua origem e seu fim”. Em *O drama da linguagem*, Benedito Nunes (1989, p. 133) enfatiza que, no universo ficcional da escritora, dentro da oposição extrema entre Natureza e Cultura, verificamos oposições irreduzíveis que nascem da relação entre contrários: “o desejo de ser leva à identidade pura em que se anula; o impulso ao dizer, a serviço do mesmo desejo, inverte-se pelo ambíguo poder da palavra, que liberta e escraviza, transformando-se num descortínio silencioso”.

No que tange à Natureza, Benedito Nunes (1989, p. 116) considera que as atitudes e os sentimentos humanos “contrastam, pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas”. Neste universo assim configurado, o crítico afirma que o próprio homem estranha o que é humano; por conseguinte, “torna-se a consciência presa fácil da náusea” (NUNES: 1989, p. 116), o que proporciona também “uma suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo”:

Manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a náusea (mais primitiva do que a angústia e como esta esporádica) revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda. Esse estado produz a suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo, e de justificável que é, passa a constituir uma experiência do caráter injustificável da existência em geral (NUNES: 1989, p. 117).

Conforme Benedito Nunes (1989, p. 116), a náusea é a experiência privilegiada do pensamento sartriano, que pode ser verificada, no universo ficcional de Clarice Lispector, na medida em que “neutraliza o poder dos símbolos, é o ponto de ruptura do sujeito com a praticidade diária” (NUNES: 1989, p. 121). Para Benedito Nunes (1989, p. 122), conforme se observa no itinerário místico de G.H., há uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não-humana, logo essa experiência “subtrai o sentido do mundo”: “A náusea é o modo extremo do descortínio contemplativo e silencioso que a fascinação das coisas provoca nos personagens de Clarice Lispector” (NUNES: 1989, p. 122).

No ensaio *Ideia da prosa*, Giorgio Agamben (2013, p. 27) compreende como decisivo o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. O pensador afirma que, nestes limites, encontramos não o “indizível”, mas a “matéria da palavra”; por conseguinte, considera que “quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações”. Assim, ao desenvolver reflexão acerca da distinção

entre o dizível e o indizível, sob uma concepção da filosofia clássica grega, que distinguia cuidadosamente o plano do nome (*onoma*) do plano do discurso (*logos*), o pensador entende que a linguagem, no que tange ao inefável, pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar:

Segundo essa concepção (*da filosofia clássica grega*), é indizível não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado; o dizível, pelo contrário, é aquilo de que se pode falar num discurso definitório, ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio. A distinção entre dizível e indizível passa, pois, pelo interior da linguagem, que aquela divide como uma crista afiada entre duas vertentes a pique (AGAMBEN: 2013, p. 102).

Pelo interior da linguagem, pela “fratura” dos limites da “crista afiada entre as vertentes do dizível e do indizível”, a concepção de Giorgio Agamben permite ampliarmos a concepção de Benedito Nunes no que compreende à “técnica de desgaste” verificada na escrita de Clarice Lispector, enquanto “um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado” (NUNES: 1969, p. 138). Por meio da fratura da linguagem, Benedito Nunes (1969, p. 132) considera que o que ocorre nos romances de Clarice Lispector é uma tensão verificada nas oposições entre existência e pensamento, bem como entre existência e linguagem. Por conseguinte, o crítico enfatiza que essa peculiaridade da narrativa pode, “quando intensificada, levada às suas últimas consequências, tornar-se representativa dos problemas inerentes à condição humana”. Benedito Nunes (1969, p. 132) discute a relação acerca do trânsito entre os assuntos não sensíveis e nossas experiências sensíveis ao verificar que, na poética clariceana, há uma aspiração contraditória de ser, completa e autenticamente, que permite uma realização das possibilidades latentes em nós:

Realizar essas possibilidades é dar-lhes forma e, conseqüentemente, expressá-las. Não nos contentamos em viver; precisamos saber o que somos, necessitamos compreendê-lo e dizer, mesmo em silêncio, para nós mesmos, aquilo em que nos vamos tornando. Alcançamos expressões parciais da existência indefinida, imagens sucessivas do nosso ser, que aparecem num momento para desfazer-se em outro. A realidade alcançada agora mostra-se depois como aparência – a única aparência possível no instante em que a engendramos e que outro instante revogará.

O ser que conquistamos não é, pois, aquele para o qual o nosso desejo tende, mas aquele que a expressão capta e constrói, e que é, de qualquer modo, uma realidade provisória, mutável, substituível, que oferecemos aos outros e a nós mesmos. Daí a relativa falência da expressão, afetando a comunicação entre os homens. Não nos comunicamos plenamente de ser para ser, segundo o ideal da reciprocidade das consciências. Cada qual está se construindo, cada qual está fabricando, com o auxílio de palavras velhas ou novas, a ideia de si mesmo (NUNES: 1969, p. 132-133).

Benedito Nunes (1989, p. 133) considera que, no universo ficcional de Clarice Lispector, a busca da autenticidade humana, “inacessível se a buscamos, irreconhecível quando a encontramos”, “é uma espécie de missão secreta”. Nessa perspectiva, o crítico observa que esta busca, percorrida em movimento circular que retorna ao lugar fixo no qual se encontra a vida autêntica, compreende um “caminho do extravio, da simulação, da objetivação, da coisificação, da perda, da malversação da liberdade e, finalmente, da fuga e do fracasso” (NUNES: 1989, p. 133). Nas metanarrativas destacadas ao longo deste capítulo, *Água Viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, além de *A paixão segundo G.H.*, verificamos uma permanente reflexão existencial, na qual se encontra uma tensão entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade, na medida em que as máscaras ficcionais buscam construir sucessivamente imagens da condição humana em face de uma realidade provisória.

No que tange à linguagem na poética clariceana, Benedito Nunes (1989, p. 133-134) destaca que a plenitude do ser pode ser divisada nesse “descortínio” silencioso, que “se faz de novo carência e de novo reclama o dizer”. Em *Um sopro de vida*, à proporção que constroi uma personagem artista, o narrador apresenta o “esforço humano” do escritor, em cujo processo se verifica uma busca por uma forma de expressar a ideia de si mesmo, por meio de sua máscara ficcional, Ângela Pralini:

Eu não existiria se não houvesse palavras.
Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras.
Se sou escritor há muito tempo, só posso dizer quanto mais se escreve mais difícil é escrever. Faço concorrência comigo mesmo? Estou, por exemplo, querendo escrever sobre uma pessoa que inventei: uma mulher chamada Ângela Pralini. E é difícil. Como separá-la de mim? Como fazê-la diferente do que sou? Uma coisa é certa e é inútil tentar modificar: é que Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou esta parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música. O que quer Ângela da vida? Aos poucos descobrirei. Ao mesmo tempo em que descobrirei o que quero da vida. Só que Ângela é impulsionada pela ambição e eu por uma casta humildade. Para escrever preciso não perder de vista minha pouca capacidade. Sou uma nota musical grave. Ângela é uma nota aguda, é um grito no ar. Eu sussurro, Ângela, com voz clara, alta e límpida, canta suas futilidades que têm o dom de parecerem realidades profundas e fantásticas. Eu perdi o meu estilo: o que considero um lucro: quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra. Tenho a necessidade, na minha solidão, de confiar em alguém e por isso fiz Ângela nascer; quero manter diálogo com ela (LISPECTOR: 1978, p. 82-83).

Em *Um sopro de vida*, ao destacar o “esforço humano” empreendido no “difícil” processo de composição da personagem Ângela Pralini, a narradora reforça também o concomitante processo de descoberta entre escritor e personagem: “que quer Ângela da vida? Aos poucos descobrirei. Ao mesmo tempo em que descobrirei o que quero da

vida”. Assim, a narrativa discute os limites da linguagem poética, na medida em que o narrador almeja tanto a “pureza da palavra”, por meio da “perda do seu estilo”, quanto reconhece as semelhanças e diferenças em relação à personalidade de Ângela Pralini.

Enquanto seres de linguagem, o envolvimento do narrador, no processo de composição da personagem Ângela Pralini, proporciona à narrativa de *Um sopro de vida* uma “paixão da linguagem”, em cujo processo podemos verificar uma reflexão acerca da condição humana, concomitante à apreensão de expressões parciais da existência, na tentativa de uma compreensão daquilo em que narradora e personagem vão se tornando. Nessa perspectiva, conforme considera Benedito Nunes (1989, p. 134), a linguagem se desenvolve, na poética clariceana, “abrindo-se e fechando-se sobre si mesma, num movimento em círculo, que se repete sem cessar o fantasma de uma cisão originária do ser imanente que a transcendência do dizer cauciona, passa do silêncio à palavra e da palavra ao silêncio” (NUNES: 1989, p. 134).

Desde a *Poética* de Aristóteles, o debate em torno da representação da realidade, do “mundo do texto” e do “mundo do leitor”, também suscitado por Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, engendra questões que problematizam o entrecruzamento entre Literatura e História, bem como discutem acerca da apreensão da realidade. Conforme considera o pensador grego, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES: 1996, p.39).

Paul Ricoeur (2010c, p. 236) afirma que a questão da representância do passado “real” nasce da simples pergunta acerca do termo “real” aplicado ao passado histórico: “Que queremos dizer quando dizemos que algo ‘realmente’ aconteceu?” O pensador destaca que dizemos algo de sensato sobre o passado “ao pensá-lo sucessivamente sob o signo do Mesmo, do Outro e do Análogo” (RICOEUR: 2010c, p. 239). Por conseguinte, compreende que o conhecimento histórico começa com o modo como nos apossamos dos vestígios que sobrevivem aos processos naturais: “Poder-se-ia dizer, em forma de paradoxo, que um vestígio só se torna vestígio do passado no momento em que seu caráter de passado é abolido pelo ato intemporal de repensar o acontecimento no seu interior pensado” (RICOEUR: 2010c, p. 246).

Assim como Walter Benjamin, Paul Ricoeur procura analisar as “ruínas” de uma História a contrapelo a fim de compreender as expressões parciais da realidade, da existência indefinida, o que permite questionarmos até que ponto somos transformados em contemporâneos dos acontecimentos passados por uma reconstrução viva do

encadeamento dos vestígios: “pode o passado ser inteligível de outra forma que não seja persistindo no presente?” (RICOEUR: 2010c, p. 240). Conforme destacamos em *A paixão segundo G.H.*, a narradora reitera sua “condição de manca”, no que concerne ao processo de “criar sobre a vida”, enfatizando que “viver não é relatável” (LISPECTOR: 1998, p. 21). Após a perda de sua “terceira perna”, de sua “formação humana”, G.H. destaca, sob uma reflexão existencial, a complexidade para uma compreensão da condição humana em face do desconhecido, de um passado traduzível apenas por uma “linguagem sonâmbula”, por meio da qual se verifica o entrecruzamento entre realidade e ficção.

Para Ricoeur (2010c, p. 265), necessário se faz deixar aparecer o estreito vínculo entre a problemática do vestígio e a da representância: “É por intermédio do ‘como’ da analogia que a análise da representância continua a do vestígio”. Por conseguinte, considera ser fundamental “vincular o Análogo ao jogo completo do Mesmo e do Outro, para dar conta da função essencialmente temporalizante da representância” (RICOEUR: 2010c, p. 265). Nessa perspectiva, Paul Ricoeur compreende que a relação de representância explicita a travessia do tempo pelo vestígio:

O vestígio, dissemos, significa sem fazer aparecer. É nesse ponto que a análise da representância toma a dianteira; a aporia do vestígio como “valendo pelo” passado encontra no “ver-come” uma saída parcial. Essa articulação resulta do fato de que a análise da representância, tomada globalmente em três momentos – Mesmo, Outro, Análogo – acrescenta à problemática da reinscrição do tempo fenomenológico no tempo cósmico a da distância temporal. Mas não a acrescenta de fora, pois, em última instância, a distância temporal é o que o vestígio desfralda, percorre, atravessa (RICOEUR: 2010c, p. 265).

Sob uma interpretação analógica da relação de representância, Paul Ricoeur argumenta que a perspectiva de um “ser-come” dá à metáfora um alcance referencial que veicula uma pretensão ontológica: “o próprio ser tem de ser metaforizado na forma do ser-come..., para que se possa atribuir à metáfora uma função ontológica que não contradiga o caráter vivo da metáfora no plano linguístico, ou seja, sua capacidade de aumentar a polissemia inicial de nossas palavras” (RICOEUR: 2010c, p. 264). Em *A paixão segundo G.H.*, o caráter metafórico da perda da “terceira perna”, que fazia da personagem um tripé estável, assume uma função ontológica, ao verificarmos o nexo entre introspecção e exterioridade, em cujo processo observamos uma luta de G.H. para dar forma à desintegração de sua “montagem humana” (LISPECTOR: 1998e, p. 12).

Em *Metáfora viva*, no que tange ao caráter vivo da metáfora no plano linguístico, Paul Ricoeur (2005, p. 377) destaca a ideia de tensão, seja no enunciado,

entre duas interpretações, bem como na função relacional da cópula entre identidade e diferença no jogo da semelhança, relacionada à própria referência e à pretensão do enunciado metafórico de atingir a realidade. Assim, o pensador enfatiza que a cópula não é somente relacional, uma vez que implica, pela relação predicativa, uma redescrição que possibilita uma refiguração do tempo pela narrativa. Assim, a tensão verificada ao longo da narrativa de *A paixão segundo G.H.*, com a perda da “terceira perna” da protagonista, compreende uma paixão verificada nos âmbitos da linguagem e do pensamento, conforme questiona a narradora: “Como pois inaugurar em mim um pensamento? E talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão” (LISPECTOR: 1998e, p. 15).

Em *A maçã no escuro*, Benedito Nunes considera que o caráter problemático da forma narrativa se apresenta por uma temática da linguagem; com isso, o crítico reforça que o itinerário de Martin compreende um caminho por entre palavras, numa peregrinação em círculo, que volta à linguagem comum: “Recusando o significado corrente, codificado, da palavra crime, à busca de palavras novas ou de novos significados para o seu ato, à luz dos quais reinterpreta um passado comprometedor, o herói apenas conquista, por toda identidade, uma máscara verbal, retórica” (NUNES: 1989, p. 51). Este conflito que se incorpora à forma narrativa, minando-a internamente, assinala “a contingência de narrar, transformada numa necessidade cautelosa que perpassa o romance” (NUNES: 1989, p. 53). Assim, Benedito Nunes entende que o “drama da linguagem” verificado na narrativa pode ser observado no desenvolvimento em câmera lenta da narrativa, cujos indícios são as interrogações abundantes, que “marcam as hesitações do narrador, dubitativo e perplexo quando coloca um novo elo hipotético” (NUNES: 1989, p. 53).

Em *A hora da estrela*, as interrogações do narrador Rodrigo S.M. reiteram o tom dubitativo e perplexo diante da personagem Macabéa, na construção da narrativa. Nessa perspectiva, ao discutir o jogo de identidade da narradora, Benedito Nunes analisa que o “drama da linguagem” se incorpora à forma narrativa, sob “o *feeling* do fracasso da linguagem”. Para o crítico, o jogo das identidades intercambiáveis em *A hora da estrela* aproxima a ficção da “mediação apaixonada, existencial, acumuladora de vários registros temáticos” (NUNES: 1989, p. 165); por conseguinte, reforça que a escritora abre o jogo da ficção e o de sua identidade como ficcionista, na medida “comprometida com o ato de escrever, a ficção mesma, fingindo um modo de ser ou de existir,

demandará uma prévia meditação sem palavras e esvaziamento do eu” (NUNES: 1989, p.165).

Benedito Nunes, ao considerar o jogo de identidade da narradora convertida em personagem, que se estende à sua própria narrativa, argumenta que este “espaço literário agônico” das narrativas de *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *A hora da estrela*, por exemplo, produz, entre a meditação apaixonada feita de lampejos, e a ficção propriamente dita:

o movimento dubitativo, dramático, de uma *escritura errante*, autodilacerada, à procura de sua destinação, como que impelida pelo ‘vago objeto do desejo’, descendo ao limbo da vida impulsiva para subir a uma forma de improviso intérmino, no qual parece abolir-se distinção entre prosa e poesia, e que, sucessão de fragmentos da alma e do mundo, já não pode mais receber a denominação de conto, novela ou romance. Cabe falar em *improviso* porque, tal como o *impromptu* musical, a escritura se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar, o grotesco e/ou o escatológico) (NUNES: 1989, p. 169).

No que concerne às relações entre o sujeito-narrador e a personagem, Benedito Nunes analisa que as personagens clariceanas, pelo “naufrágio da introspecção”, descem “às potências obscuras, perigosas e arriscadas do inconsciente” (NUNES: 1989, p. 168); por conseguinte, compreende que o discurso narrativo, no plano da ação romanesca, é que os une e que os separa, portanto estabelece o nexos entre linguagem e pensamento. Nesse sentido, cabe questionarmos, segundo a concepção de Roland Barthes (2004, p.67), a importância das “fontes instrumentais” da *escritura*, para a construção da narrativa, uma vez que “se a linguagem, em lugar de ser um ato embaraçoso e inominável, chegar ao estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a Literatura está vencida, a problemática humana está descoberta e entregue sem cor”.

Nessa perspectiva, a escritura de Clarice Lispector assemelha-se, pois, a um prisma²⁴, por meio do qual pensamos a própria condição humana, “pronto a vetorizar-se”, para além da própria identidade do escritor, o que reforça o seu “caráter embaraçoso”, em face da linguagem literária. Conforme considera Leyla Perrone-Moisés (1993, p. 37), a escritura está presa entre dois tempos, a dois objetivos aparentemente contraditórios: “dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a

²⁴ Conforme destaca o crítico e ensaísta Osman Lins (SILVA: 2000, p.242), “uma obra literária configura-se como um prisma, pronto a vetorizar-se, traduzível de vários modos pelos múltiplos olhares da íris humana”.

literatura (voltar-se para ela mesma). A auto-reflexividade da escritura implica em renunciar a um referente e a um destinatário exteriores”. Assim, verificamos na escritura de Clarice Lispector uma postura enquanto intelectual, bem como uma “modulação da fala e uma modalidade ética”, ao escolher uma área recôndita do ser humano, a introspecção, “no seio da qual decide situar a Natureza de sua linguagem” (BARTHES: 2004, p.14), o que vai além da própria identidade da ficcionista.

Conforme observamos em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (2010c, p. 328) enfatiza que o entrecruzamento entre história e ficção na refiguração do tempo repousa numa sobreposição recíproca, “com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história”, o que pode ser verificado, segundo Benedito Nunes, no jogo da ficção e da identidade da escritora Clarice Lispector como romancista. Paul Ricoeur (2010c, p. 328) questiona acerca das angústias e sofrimentos da criação artística: “O quase passado da voz narrativa não exerce sobre a criação romanesca uma coerção interna tanto mais imperiosa quanto menos se confunde com a coerção externa do fato documentário?”. Desse entrecruzamento, dessa troca de lugares entre a voz da narrativa e a do próprio autor, procede o que se convencionou chamar de “tempo humano”, onde se conjugam, na concepção de Paul Ricoeur (2010c, p. 328), “a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo”.

Assim, Paul Ricoeur discute acerca da ficcionalização da narrativa a serviço de uma representância do passado, a partir de uma relação circular: “A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história” (RICOEUR: 2010c, p. 325). O pensador considera que o “verossímil”, destacado por Aristóteles em sua *Poética*, compreende tanto as potencialidades do passado “real” quanto os possíveis “irrealis” da pura ficção. Por conseguinte, Paul Ricoeur (2010c, p. 327) enfatiza que, mesmo livre da imposição exterior da prova documentária, “é por meio de seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer a posteriori sua função libertadora”.

Em *A cidade sitiada*, sob o recurso da alegoria, verificamos um trânsito entre existência e linguagem, por meio do qual podemos observar um nexos verossímil entre realidade e ficção que nos permite pensar a representância da narrativa, por um lado, devido à mudança do tempo dos indivíduos, conforme enfatizada pelo crítico Benedito Nunes (1989, p.38); assim como, por outro lado, podemos analisar a modernidade e os

processos de modernização das grandes metrópoles, sob um prisma benjaminiano, na medida em que, nesta perspectiva, compreendemos uma crítica à concepção historicista do progresso, a partir de representações alegóricas do romance.

Conforme enfatiza Paul Ricoeur, a narrativa levanta o problema da verossimilhança quanto menos preocupada em refletir sua época numa perspectiva histórica ou sociológica direta, mesclada à sua função estética: “O quase passado da voz narrativa se distingue então totalmente do passado da consciência histórica. Identifica-se em contrapartida com o provável no sentido do que poderia ocorrer” (RICOEUR: 2010c, p 327). Nesse sentido, as narrativas de Clarice Lispector, ao estabelecerem um nexos entre os âmbitos da introspecção e da realidade histórica, desenvolvem reflexão sobre a condição humana em face das possibilidades do real, de forma que, conforme Paul Ricoeur (2010c, p. 327), o universo ficcional libera certas possibilidades não realizadas do passado histórico: “o quase passado da ficção torna-se assim o detector dos possíveis escondidos no passado efetivo”.

No ensaio “Situação do escritor em 1947”, ao desenvolver reflexão sobre a sua geração, que começou a escrever “depois da derrota, ou um pouco antes da guerra”, o que reforça a “historicidade” presente em sua produção literária, Jean Paul Sartre (1993, p. 156) aponta que se manifestou uma distância entre o “mito literário e a realidade histórica”, que estaria, conforme destaca o pensador, dentro da tradição literária do século XIX: “em tudo o que tocávamos, no ar que respirávamos, no próprio amor, descobríamos algo como um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e transitório” (SARTRE: 1993, p. 158). Nesta perspectiva, o pensador reflete sobre a “condição sitiada” do homem em face do contexto de guerra, no qual se verifica um questionamento acerca dos limites da própria condição humana:

Por isso, seus escritores lhes ofereciam uma literatura de situações medianas. Mas nós não podíamos mais achar natural ser homens quando os nossos melhores amigos, se presos, só podiam escolher entre a abjeção e o heroísmo, isto é, entre os dois extremos da condição humana, para além das quais não há nada. Se covardes e traidores, tinham acima de si todos os homens; se heroicos, todos os homens abaixo de si. Neste último caso, que foi o mais frequente, era neles uma débil chama, que tentavam manter acesa sozinhos, concentrava-se toda no silêncio que opunham a seus carrascos; em volta deles só havia a grande noite polar do inumano e do não-saber, que eles sequer viam, que adivinhavam no frio glacial que os atravessava. Nossos pais sempre dispuseram de testemunhas e de exemplos. Para estes homens torturados, não havia testemunha nem exemplo. Foi Saint-Exupéry quem afirmou, durante uma missão perigosa: sou a minha própria testemunha. O mesmo se passava com eles: para um homem começa a angústia, o desamparo e o suor de sangue, quando só tem a si mesmo como testemunha:

é então que bebe o cálice até as fezes, isto é, experimenta até o fim a sua condição humana (SARTRE: 1993, p. 163).

Na concepção de Jean Paul Sartre, não havia como desconsiderar, do processo de composição literário, o contexto das Grandes Guerras, no qual os limites da condição humana foram postos à prova, na medida em que o pensador, ao considerar a práxis “como ação na história e sobre a história”, enquanto “síntese entre a relatividade histórica e o absoluto moral e metafísico” (SARTRE: 1993, p. 176), compreende que o escritor exerce um ofício que exige um trabalho contínuo, um aprendizado, uma responsabilidade, ele é testemunha de si mesmo; portanto não escolhe a sua época, porém se posiciona em sua época a fim de revelar o mundo e os homens pelo empreendimento de “fazer a história”.

Para Jean Paul Sartre (1993, p. 168), a obra de Franz Kafka representava a condição humana, diante de um contexto em que se precipitou uma crise da linguagem: “Não se imita Kafka, não se refaz Kafka: era preciso extrair de seus livros um encorajamento precioso e ir procurar outra coisa”. O pensador enfatiza reconhecer os dramas de sua época, a partir das narrativas kafkianas, à proporção que as personagens, conforme se verifica em *O Processo*, enfrentam os absurdos de um “processo perpetuamente em curso, que termina bruscamente e mal, cujos juízes são desconhecidos e inacessíveis, nos vãos esforços dos acusados para saber de que são acusados, nessa defesa pacientemente arquitetada, por se voltar contra o defensor e figurar entre as provas da acusação” (SARTRE: 1993, p. 167).

Além do contexto específico da burocracia, da progressão da doença, da condição dos judeus na Europa Oriental, Jean Paul Sartre destaca que o universo ficcional kafkiano precisa ser lido no “movimento criador da evolução”, enquanto “uma reação livre e unitária ao mundo judaico-cristão da Europa central; os seus romances são a superação sintética da sua situação de homem, de judeu, de tcheco, de noivo recalcitrante, de tuberculoso etc., como era também o seu aperto de mão, o seu sorriso e o seu olhar que Max Brod admirava tanto” (SARTRE: 1993, p. 217).

Em *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka*, Ernst Pawel (1986, p. 124) afirma que Kafka apresentava pontos positivos de que não tomara consciência, como a aparência jovial, embora sentisse vergonha do seu corpo alto e esguio; senso de humor fora do comum, com vastas reservas de um senso realista, raramente invocado em benefício próprio; desapego às coisas mundanas, o que despertava nas pessoas

admiração. Não obstante, na concepção do biógrafo, o escritor apresentava uma “existência secreta” e “lutava por viver em dois mundos”:

A solidão cavernosa de sua existência secreta, embora raramente suspeitada, lograva fazer-se sentir nos gestos mais triviais de sua máscara pública. Kafka lutava por viver, ou, pelo menos, sobreviver em dois mundos ao mesmo tempo: como o estudante de direito judeu de classe média, na Praga da passagem do século, e como eremita subterrâneo acochado pelo mistério atemporal de sua inexplicável existência. E, enquanto estudante, agarrava-se ainda à crença de que esses dois mundos eram lugares distintos e separados, de que a diferença entre o céu e o inferno era mais do que apenas uma distinção entre palavras, e de que, tendo a força necessária, ele conseguiria escapar de um mundo para o outro (PAWEL: 1986, p. 124).

Ernst Pawel inicia o ensaio biográfico do escritor destacando o monumento modesto de Franz Kafka, sob traços meditativos, na cidade de Praga, moldado em bronze negro e suspenso acima da linha do olhar, conforme se verifica o registro na placa que indica, na parede de um edifício na Rua Maisel, o testemunho de que o escritor “nasceu em Praga, foi enterrado em Praga e passou quase todos os quarenta e um anos de sua vida nessa cidadela de causas perdidas, a ‘mãezinha com garras’ que nunca afrouxou o controle sobre ele e que moldou sua visão de mundo” (PAWEL: 1986, p. 3). O biógrafo destaca que Franz Kafka crescera num estranho mundo, “ainda fincado na Idade Média, murado pelo mistério e pela lenda convertidos em pedra. A vista da janela de Kafka estendia-se por sobre séculos já decorridos, e cada caminhada, cada tarefa de rua conduzia o menino pelas arcadas abobadadas e pelas vielas tortuosas de um passado vingativo” (PAWEL: 1986, p. 3).

Em *Para uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003, p. 19) compreendem que o universo ficcional de Franz Kafka se assemelha a “um rizoma, uma toca”, que permite múltiplas concepções. Os pensadores observam, em *O Castelo*, o retrato de um porteiro com a cabeça inclinada, com o queixo enfiado no peito, como uma modesta entrada, neste rizoma, constituída pela operação de ligação de duas formas relativamente independentes: “a forma de conteúdo ‘cabeça inclinada’, a forma de expressão ‘retrato-fotografia’ que se juntam no início do Castelo” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 20), quando a personagem K. se dirige ao dono do albergue:

À saída chamou a atenção de K. um retrato escuro, numa moldura escura, pendurado na parede. Já no seu pouso ele o havia notado, mas da distância não tinha distinguido os pormenores e acreditava que o retrato propriamente dito fora removido da moldura e só se podia ver a rampa preta da parte de trás. Mas era de fato um retrato, como agora se evidenciava – o busto de um homem de cerca de cinquenta anos. Mantinha a cabeça tão afundada sobre o peito que mal se via alguma coisa dos olhos, a testa alta e pesada e o forte nariz adunco pareciam decisivos para essa inclinação. A barba cheia,

esmagada no queixo em consequência da postura do crânio, reerguia-se embaixo. A mão esquerda estava espalmada sobre os pelos cerrados, mas não conseguia mais suspender a cabeça (KAFKA: 2008, p. 12).

Deleuze e Guattari destacam que o “bloqueio funcional” verificado na fotografia intocável, enquadrada, que já não pode usufruir de sua própria vista, proporciona uma neutralização do “desejo experimental”: “o desejo que já não pode gozar da sua própria submissão” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 20). Nessa perspectiva, a imagem do campanário, ao invés de agir como forma de arrefecimento do desejo, aguça-o, deslocando no tempo, desterritorializando-o, permitindo-lhe uma proliferação de conexões, fazendo-o passar por outras intensidades, conforme a concepção guattaro-deleuzeana, com a sonoridade da narrativa que provém da torre do castelo: “ali soou um toque de sino alado e alegre, que pelo menos por um momento fez seu coração estremecer, como se o ameaçasse – pois o toque era também doloroso – a realidade daquilo a que incertamente aspirava” (KAFKA: 2008, p. 23).

Conforme enfatizam Deleuze e Guattari (2003, p. 24), o som aparece na narrativa como “uma matéria de expressão não formada que vai reagir sobre os outros termos”. Dessa forma, os pensadores consideram que a intensidade do som, em geral monótona, insignificante, apresenta-se como relevante, na narrativa kafkiana, na medida em que se encontra “continuamente em relação com a sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura a fim de escapar a uma sujeição ainda demasiado significativa” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 24). Nessa perspectiva, a música se enreda continuamente num devir, ao passo que a narrativa se apresenta como uma máquina de expressão:

Uma máquina de Kafka é constituída por conteúdos e expressões formalizadas a diversos graus, assim como por matérias não formadas que nela entram e saem, e que passam por todos os estados. Entrar e sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la ou aproximar-se dela, também faz parte da máquina; são os estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina. No interior ou no exterior, o animal faz parte da máquina-toca. O problema: não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então, uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência, etc. Talvez seja necessário ter em conta vários fatores: a unidade puramente aparente da máquina, a maneira como os homens são eles próprios peças da máquina, a posição do desejo (homem ou animal) em relação a ela (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 26).

Deleuze e Guattari compreendem que o desejo é um procedimento, um processo que perpassa as linhas da narrativa que compõem a máquina de expressão de Franz

Kafka, logo consideram as narrativas do escritor enquanto “experimentação de Kafka, sem interpretação nem significância, mas apenas protocolos de experiências” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 26). Em *A cidade sitiada*, a narrativa alegórica, segundo Benedito Nunes (1989, p. 38), apresenta uma reflexão acerca “das mudanças do tempo dos indivíduos e das coisas que o rodeiam”. Enquanto “máquina de expressão”, a narrativa é constituída “por conteúdos e expressões, formalizados a diversos graus”, impulsionada pelas transformações do subúrbio em metrópole, bem como pelo desejo da personagem Lucrecia Neves, no que tange ao nexo entre introspecção e exterioridade.

Na constituição do rizoma narrativo kafkiano, verificamos que há um entrecruzamento de categorias que caracterizam a máquina de expressão do escritor enquanto uma “literatura menor”, em relação ao sistema literário e ao cânone, uma vez que “as condições não são dadas numa enunciação individuada, pertencente a este ou aquele ‘mestre’, separável da enunciação coletividade” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 40). Em *A cidade sitiada*, a narrativa alegórica, ao desenvolver reflexão sobre as transformações, por consequência das mudanças do espaço, de subúrbio em metrópole, impulsionadas pela ideia de progresso e aceleração do tempo, apresenta uma postura que permite pensar a inscrição da narrativa no “entre-lugar”, segundo a perspectiva de Silvano Santiago (2000, p. 16), no que diz respeito ao discurso latino-americano, por apresentar uma geografia “de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência”.

Conforme Deleuze e Guattari (2003, p. 41): “a deterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo da enunciação”. Nesse sentido, sob a perspectiva guattaro-deleuzeana, a máquina narrativa kafkiana integra em suas engrenagens questões fundamentais para pensarmos a condição humana, conforme se observa em *O Processo*: “No Processo, trata-se de novo de uma máquina determinada como máquina única de justiça, mas a unidade é de tal maneira nebulosa, máquina de influenciar, máquina de contaminação, já que há nenhuma diferença entre estar fora ou dentro” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 26-27).

Para Walter Benjamin (1994, p. 150), “o mundo de Kafka é um teatro do mundo”. Ao destacar a capacidade invulgar do escritor de criar parábolas, o pensador adverte a prudência e circunspeção necessárias para se percorrer com desconfiança o interior dessas narrativas, uma vez que “não se exige dos candidatos senão que

interpretem a si mesmos. Está absolutamente excluído que eles sejam o que representam” (BENJAMIN: p. 150). Para Walter Benjamin, conforme ampliaremos a reflexão junto à concepção de Hannah Arendt, Kafka procura mostrar os limites dentro dos quais queria ser incluído entre os “homens comuns”; por conseguinte, considera que as histórias alegóricas kafkianas são transformadas em temas de reflexões intermináveis, na medida em que “priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais” (BENJAMIN: 1994, p. 147). Nesse sentido, em consonância com a concepção de Walter Benjamin no que concerne a uma histórica à contrapelo, Deleuze e Guattari (2003, p. 79) discutem que a enunciação da narrativa em Kafka compreende uma micro-política que põe em causa todas as instâncias, “acima das leis, dos Estados, e dos regimes”:

Por isso é que é tão deplorável, tão grotesco, de opor a vida à escrita em Kafka, de supor que ele se refugia na literatura por carência, por fraqueza ou impotência perante a vida. Um rizoma, uma toca, sim; mas, de maneira nenhuma um refúgio. A linha de fuga criativa arrasta consigo qualquer política, economia, burocracia ou jurisdição; suga-as, como o vampiro, para lhe extrair sons ainda incógnitos que pertencem ao futuro próximo – fascismo, estalinismo, americanismo, as forças diabólicas que estão a bater à porta. Porque a expressão precede o conteúdo e arrasta-o (na condição, claro, de não ser significante): viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior (GELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 78).

No ensaio “A literatura e a vida”, Gilles Deleuze (1993, p. 11) argumenta que o ato de escrever não se limita à imposição de uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. Neste processo, há um inacabamento, no que compreende à matéria vivida ou vivível, trata-se de uma questão de devir que nos permite questionarmos os próprios limites da condição humana: “não devimos Homem, mesmo que o homem se apresente como uma forma de expressão dominante que pretenda impor-se a toda a matéria (...). A vergonha de ser um homem: haverá melhor razão de escrever?” Para Deleuze (1993, p. 15), uma literatura menor compreende um agenciamento coletivo, por meio do qual se verifica um “devir-outro da língua”, uma minoração da língua maior, que se escapa do sistema canônico dominante, ao apresentar uma possibilidade de vida: “Kafka fazia dizer ao campeão de natação: eu falo a mesma língua que vós, e porém não percebo uma palavra daquilo que dizeis. Criação sintáctica, estilo, é este o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismos que tenham valor fora dos efeitos de sintaxe em que se desenvolvem” (DELEUZE: 1993, p. 17).

No que concerne ao entrecruzamento ficção e realidade, as escritas de Franz Kafka e Clarice Lispector apresentam o caráter rizomático, por meio dos quais as linhas

de fuga criativa são congregadas, tal como um prisma, na concepção de Osman Lins (apud SILVA: 2000, p.242), “pronto a vetorizar-se, traduzível de vários modos pelos olhares da íris humana”. Para Barthes (2004, p. 18), “a escrita fica encarregada de unir com um só traço a realidade dos atos e a idealidade dos fins”. Assim, pela unidade e pela sombra de seus signos, na qual se encontram zonas de infra ou de ultralinguagem, Roland Barthes considera que a imagem de uma palavra é construída bem antes de ser inventada; por conseguinte, a escritura “está sempre enraizada num mais além da linguagem, desenvolve-se como um germe e não como uma linha, manifesta uma essência e ameaça com um segredo, é uma contra-argumentação, intimidada” (BARTHES: 2003, p. 18).

Roland Barthes (2004, p. 18) considera que há, no fundo da escrita, “uma ‘circunstância’ estranha à linguagem”, na qual se encontra uma ambiguidade de um objeto que pode ser ao mesmo tempo linguagem e coerção: uma paixão da linguagem, como na escrita literária; ou mesmo uma “ameaça de uma penalidade”, como nas “escritas políticas”; portanto, a escritura está voltada para “uma vertente secreta da linguagem”, na qual são verificadas “as experiências dos sentidos e da vida comum”. Assim, Clarice Lispector e Franz Kafka exercem significativa importância para compreendermos a condição humana, na sociedade hodierna, haja vista que escolheram pelo compromisso de desenvolverem suas escrituras enquanto “ato de solidariedade histórica” (BARTHES: 2003, p. 13). Em cada escritura, verificamos, pois, a verticalidade do estilo de cada escritor, inerente ao qual percebemos a experiência que subjaz a realidade formal.

Conforme Hannah Arendt (2012, p. 122), não há língua que apresente um vocabulário pronto para as necessidades da atividade espiritual: “todas tomam seu vocabulário de empréstimo às palavras originalmente concebidas para corresponder ou a experiências dos sentidos, ou a outras experiências da vida comum”. Assim, ainda que sob uma “condição de manca”, conforme destacada pela narradora, na crônica “A condição humana”, verificamos, na escritura de Clarice Lispector, um Valor inerente à forma literária, na qual se inscrevem, na concepção de Roland Barthes (2004, p.10-11), os “grandes temas verbais da existência”, sob uma “dimensão vertical e solitária do pensamento”. Desta parte privada do ritual da escrita, o estilo se ergue das “profundezas míticas do escritor e se expande para além de sua responsabilidade”. O nexos entre pensamento e linguagem, na poética clariceana, apresenta o paradoxo, conforme destacado por Wittgenstein, da máxima simplicidade da linguagem, enquanto “correlato

singular, uma imagem, do mundo”, bem como se verifica o fracasso do processo de representação, em face de sua pequena e constrangida condição diante de “uma ordem *a priori* do mundo, a das possibilidades” (WITTGENSTEIN: 2014, p. 67-68).

5.2 “Kafka e o homem comum sob as máscaras ficcionais clariceanas”:

No ensaio “Franz Kafka: uma reavaliação: por ocasião do vigésimo aniversário de sua morte”, Hannah Arendt desenvolve reflexão sobre a construção das personagens kafkianas, a partir das narrativas *O processo* (1925) e *O castelo* (1926), na medida em que os heróis kafkianos “desmascaram as estruturas ocultas da sociedade, que frustra as necessidades mais banais e destrói as mais elevadas intenções do homem” (ARENDR: 2008, p. 103). Nessa perspectiva, no perfil dos heróis kafkianos, a pensadora considera que há um modelo de “homem comum”, destituído de genialidade e de uma aura peculiar. Para a pensadora, a simplicidade e a fácil naturalidade de sua linguagem podem indicar que a modernidade e a dificuldade da obra de Kafka contrastam “com a complexidade moderna da vida interior, que sempre busca técnicas novas e originais para expressar sentimentos novos e originais” (ARENDR: 2008, p. 96). Assim, Hannah Arendt argumenta que, ao longo de sua obra, o escritor procurou construir “um mundo de acordo com as necessidades e dignidades humanas”:

Kafka parece tão moderno e, ao mesmo tempo, tão estranho entre seus contemporâneos no mundo do anteguerra exatamente porque se recusava a sujeitar-se a qualquer acontecimento (por exemplo, não queria que lhe “acontecesse” casar, como ocorre com a maioria); não gostava do mundo que lhe era dado, nem da natureza (cuja estabilidade só existe enquanto nós “a deixamos em paz”). Ele queria construir um mundo de acordo com as necessidades e dignidades humanas, um mundo onde as ações do homem são determinadas por ele mesmo, guiado por leis humanas e não por forças misteriosas que emanam do alto e das profundezas. Além disso, seu desejo mais intenso era fazer parte de um mundo desses – não estava preocupado em ser um gênio ou a encarnação de algum tipo de grandeza. Naturalmente isso não significa, como às vezes afirmam, que Kafka fosse modesto. Foi ele que, com autêntica surpresa, um dia anotou em seu diário: “Toda frase que escrevo já sai perfeita” – o que é uma simples afirmação da verdade, mas certamente não foi feita por um indivíduo modesto. Ele não era modesto, era humilde (ARENDR: 2008, p. 107).

Hannah Arendt afirma que, para se construir um mundo livre das aparições sangrentas, como viria a acontecer com as Grandes Guerras, com as práticas de degradação e extermínio do humano, nos regimes totalitários, necessário se faria

“esperar a destruição de um mundo mal construído” (ARENDDT: 2008, p. 107). Embora o pesadelo kafkiano fosse uma possibilidade real, Hannah Arendt destaca a característica de “irrealidade” presente nas narrativas, uma vez que os heróis kafkianos sequer têm nome, “certamente não são pessoas que encontraríamos num mundo real, pois carecem de todas as características miúdas e supérfluas que, somadas, compõem um indivíduo concreto” (ARENDDT: 2008, p. 102). Assim, como observa a pensadora, os funcionários de *O castelo* e *O processo* demonstram uma identificação total com seus empregos, numa luta por uma perfeição sobre-humana, não se admitindo a possibilidade humana do erro, a desempenhar sua função, conforme observa a pensadora, como se fosse inumano: “Kafka nos apresenta já o resultado desse processo, porque a única coisa que importa é o resultado. A competência absoluta é o motor da máquina em que estão presos os heróis kafkianos, insensível e destrutiva, mas que funciona sem atrito” (ARENDDT: 2008, p. 103).

Nessa perspectiva, Hannah Arendt, em consonância com o pensamento de Walter Benjamin (1994, p.226), questiona a concepção historicista de progresso. Walter Benjamin (1994, p. 227) enfatiza que recusar a ideia de uma obtusa fé no progresso, da confiança no “apoio das massas” e da subordinação servil a um aparelho incontrolável são três aspectos de “uma concepção de história que recusa toda cumplicidade” de uma ruidosa concepção historicista linear e idealizada de progresso. Assim, Hannah Arendt discute as “estruturas ruidosas” verificadas no universo ficcional de Franz Kafka, destacando a imagem do *Angelus Novus*, de Paul Klee, para pensar uma sociedade em dissolução, que “acompanhava cegamente o curso natural da ruína”, fundamentada numa concepção de progresso:

As ditas profecias de Kafka são apenas uma análise sóbria das estruturas subjacentes que hoje vieram à luz. Essas estruturas ruidosas foram sustentadas, e o próprio processo da ruína foi acelerado, pela crença, quase universal em sua época, num processo necessário e automático ao qual o homem deve se submeter. As palavras do capelão da prisão em *O processo* revelam a fé dos burocratas como uma fé na necessidade, da qual eles são os funcionários. Mas, como funcionário da necessidade, o homem se torna um agente da lei natural da ruína, com isso se degradando ao nível de um instrumento natural de destruição, a qual pode ser acelerada pelo uso pervertido das capacidades humanas (ARENDDT: 2008, p. 101).

Para Tania Carvalhal (1973, p. 19), o universo ficcional de Franz Kafka, pela sua arte, foge aos limites que normalmente a restringiriam, como as questões relacionadas à vida do escritor. Ainda que não intencional, a ensaísta analisa que “a crise de Franz Kafka configurar-se-ia como a do homem moderno (CARVALHAL: 1973, idem),

sobretudo no que concerne à ambivalente solidão e angústia pessoal do homem consciente, enquanto “drama universal da condição humana”. Por conseguinte, por meio da propaganda e da monopolização da expressão da verdade realizada pelos sistemas burocráticos, realizada pelos regimes totalitários, as imagens das “estruturas ruidosas” de uma realidade que estava por vir com as Grandes Guerras vão assemelhar-se às imagens da narrativa kafkiana, o que reforça a análise sóbria do escritor em relação ao seu tempo, como “aquele que dormira ‘de olhos abertos’”, conforme enfatiza Tania Carvalhal (1973, p. 17), no que concerne à semelhança entre as imagens do mundo e as imagens da narrativa kafkiana: “Tudo começará a se tornar familiar: o ilógico, o irracional, o absurdo. E a obra de Kafka, elaborada 20 anos antes, parecerá ser o produto deste momento histórico”.

Em *Da Revolução*, Hannah Arendt (1988, p. 68) afirma que o sentimento de compaixão permite eliminar a distância existente nas relações humanas, portanto consolida-se como força impulsionadora, lastro para o modelo de “homem comum” verificado nos perfis dos heróis kafkianos. Hannah Arendt discute a singularidade da condição humana partindo da reflexão do conflituoso diálogo entre os irmãos Aliócha e Ivan Karamazov, por meio do qual reflete sobre a condição de liberdade e livre arbítrio, no capítulo “O Grande inquisidor”, o que consideramos imprescindível para a compreensão do “kafkiano”. Assim, a pensadora estabelece comparação entre a silenciosa compaixão de Jesus Cristo e a eloquente piedade do Inquisidor de Sevilha, lenda²⁵ cuja ação se passa no século XVI, sob narrativa alegórica acerca de uma suposta segunda descida de Jesus à terra:

o pecado do Grande Inquisidor foi que ele, assim como Robespierre, foi ‘atraído para *le homme faible*’, não apenas por essa atração indiscernível da avidez do poder, como também por haver despersonalizado os sofredores, englobando a todos a um só aglomerado – o povo *toujours malheureux*, as massas sofredoras etc. Para Dostoiévski, o sinal de divindade de Cristo foi sua capacidade de sentir compaixão por todos os homens em sua

²⁵ Para Joseph Frank (2007d, p. 547), ainda que Dostoiévski não faça referência às fontes da Lenda, são fundamentais os relatos do Novo Testamento que dizem respeito às três tentações de Cristo pelo Demônio. Quanto ao caráter do Grande Inquisidor, “a encarnação do despotismo e tirania espirituais sobre a consciência humana, pode-se encontrar seu protótipo em outra peça de Schiller, *Don Carlos*, que Mikhail Dostoiévski traduziu na década de 1840. No entanto, o Grande Inquisidor de Dostoiévski é muito mais humanizado do que o de Schiller. Na peça, não existe um único traço de compaixão pela humanidade que transmita tão grande páthos à personagem de Dostoiévski; em Schiller não é o Inquisidor, mas o marquês de Posa, que mostra essas emoções. A peça, porém, apresenta a mesma justificativa para a existência do mal no mundo. Essa resposta é dada na grande cena em que o marquês de Posa tenta convencer o rei Filipe de Espanha a conceder liberdade de consciência a seus súditos protestantes da Holanda”.

singularidade, isto é, sem reuni-los em alguma entidade geral, como, por exemplo, a humanidade sofredora” (ARENDRT: 1988, idem).

No capítulo “O Grande Inquisidor”, de *Os Irmãos Karamazov*, Jesus Cristo retorna à condição humana em meio à fúria da Inquisição, que queimara, em nome de Deus, centenas de “heréticos” na fogueira. Na narrativa, Jesus é reconhecido pelo povo, após realizar milagres, bem como pelo próprio Inquisidor, que o manda prender. O Grande Inquisidor não perde a oportunidade de torturá-lo e passa a contestar a assustadora realidade da fogueira inquisitória, ao enfatizar a revolta contra o sofrimento sem culpados e contra o terror de uma realidade que lhe permite questionar a existência de Deus, visto que observa que “tudo é permitido” pelas autoridades da Inquisição. Por conseguinte, verificamos que a tensão narrativa se acentua à proporção que Ivan Karamazov desenvolve reflexão acerca dos dramas da existência, sobretudo no que tange ao livre-arbítrio:

Nisto Tu tinhas razão, porque o segredo da existência humana consiste não somente em viver, mas ainda em encontrar motivo para viver. Sem uma ideia nítida da finalidade da existência, prefere o homem a ela renunciar e se destruirá em vez de ficar na terra, embora cercado de montes de pão. Mas que aconteceu? Em lugar de te apoderares da liberdade humana, Tu ainda a estendeste! Esquece-Te então de que o homem prefere a paz e até mesmo a morte à liberdade de discernir o bem do mal? Não há nada de mais sedutor para o homem do que o livre arbítrio, mas também nada de mais doloroso. E em lugar de princípios sólidos que teriam tranquilizado para sempre a consciência humana, Tu escolheste noções vagas, estranhas, enigmáticas, tudo quanto ultrapassa a força dos homens e com isso agiste como se não o amasses, Tu, que viera dar tua vida por eles! Aumentaste a liberdade humana em vez de confisca-la e assim impuseste para sempre ao ser moral os pavores dessa liberdade. Querias ser livremente amado, voluntariamente seguido pelos homens fascinados. Em lugar da dura lei antiga, o homem devia doravante, com coração livre, discernir o bem do mal, não tendo para se guiar senão Tua imagem, mas não previas que ele repeliria afinal e contestaria mesmo Tua imagem e Tua liberdade, esmagado sob essa carga terrível: a liberdade de escolher? (DOSTOIÉVSKI: 1964, p. 701-702).

Em “O Grande Inquisidor”, a ação silenciosa de Jesus, na condição de Prisioneiro, tanto surpreende quanto cala o inquisidor: “o Prisioneiro aproxima-se em silêncio do nonagenário e beija-lhe os lábios exangues. É toda sua resposta. O velho estremece, seus lábios tremem, vai à porta, abre-a e diz: ‘Vai-te e não voltes mais... nunca mais!’” (DOSTOIÉVSKI: 1964, p. 708). Por conseguinte, a narrativa permite pensarmos o livre-arbítrio, uma vez que o habitual²⁶ é desestabilizado, na escolha de

²⁶ Hannah Arendt (s.d., p. 101-102), em sua Tese de Doutorado *O conceito de amor em Santo Agostinho*, argumenta que: “No hábito, a vida pertence àquilo de que um dia se apoderou, é abandonada ao seu próprio passado, que é, justamente, o pecado (*peccatum*). Mas a essa lei do pecado (*lex peccati*) opõe-se a origem do pecado que é a de persistir na sua própria vontade: “mas como o gênero humano se dobra ao

Jesus Cristo pelo modelo de “homem comum”, pela compaixão a cada ser humano, em sua singularidade. Na concepção de Hannah Arendt, o modelo de “homem comum”, verificado na poética de Franz Kafka, compreende um “ideal de humanidade”, concebido com a intenção de prescrever uma norma para a sociedade, a fim de enfrentar os dramas da condição humana: “Tal como o ‘homem esquecido’ dos filmes de Chaplin, o ‘homem comum’ de Kafka foi esquecido por uma sociedade que se divide entre humildes e figurões. Pois o motor de suas atividades é a boa vontade, contrastando com o motor da sociedade à qual ele não se ajusta, que é a funcionalidade” (ARENDR: 2008, p. 103).

Em *Crime e Castigo*, o estudante Raskolnikov, após o crime a machadadas contra o crânio da usurária Aliona Ivanovna e de sua irmã Lisavieta, discute a pretensa divisão entre “humildes e figurões”, no seu artigo “Acerca do crime”, na gazeta “Palavra Periódica”, defendendo a sua polêmica tese da existência de pessoas ordinárias e extraordinárias, bem como contesta o determinismo social, o que pode ser observado através da discussão com as personagens Razumikin e Piotr Porfiri:

Quanto à minha divisão dos seres em ordinários e extraordinários, convenho que é um pouco arbitrária, mas ponho de parte a questão de egoísmo, que não faz nada ao caso. Simplesmente julgo que, no fundo, o meu pensamento é justo. Quero estabelecer o princípio de que a natureza divide os homens em duas classes: uma inferior, a dos ordinários, espécie de matéria, tendo por única missão reproduzir-se; a outra superior, compreendendo os homens que têm o dever de lançar no seu meio uma palavra nova. As subdivisões apresentam traços bem característicos (DOSTOIÉVSKI: 1998, p. 280).

As ideias de Raskolnikov, além de contestarem o ideal historicista do progresso determinista, que não tem, como afirma ironicamente, o “mérito da novidade”, contrastam dialeticamente questões morais e psicológicas que giram em torno dos crimes cometidos pelo jovem intelectual, de pretensões napoleônicas, contra a velha usurária, que personifica o sistema que o oprime, e contra a sua irmã, a qual se viu obrigado a matar. Para justificar o seu ato, Raskolnikov busca legitimar, entre seus

peso não do próprio desejo, mas sim do seu hábito...” A tendência para o pecado provém mais do hábito do que da própria libido, e isto porque no hábito, o mundo tal como o homem o constituiu na concupiscência, encontra-se em certa medida consolidado. Na procura do seu próprio ser, a criatura procura a segurança (*securitas*) da sua existência. Dissimulando o limite extremo da existência, assimilando hoje e amanhã ao que era ontem, o hábito dá à vida que se agarra ao falso passado a má segurança (*mala securitas*). Esta tendência (*proclive esse*) vem do facto de ser depois do mundo. O gênero humano, virado para a sua própria origem, para o limite extremo do seu próprio passado, é levado a apoderar-se do falso antes, falso, porque não é aquilo-de-que-provém a própria existência. O hábito, prendendo-se sempre ao passado, mostra justamente que a própria vontade peca desde a origem, uma vez que esta só instaurou o hábito para aí encontrar a quietude face à morte, o indicador da vida humana criada, dependente”.

valores, o direito ao crime aos homens extraordinários, entre os quais cita Licurgo, Sólon, Napoleão Bonaparte, Isaac Newton, homens singulares, entre os quais pretendia se enquadrar, “por lançarem no seu meio uma palavra nova”: “O primeiro grupo é senhor do presente, e o segundo é senhor do futuro. Um conserva o mundo, multiplica-lhe os habitantes; o outro move o mundo e o dirige” (DOSTOIÉVSKI: 1998, p. 281).

Na concepção de Joseph Frank (2003, p. 148), sobre o protagonista de *Crime e Castigo*, podemos verificar que “os traços morais e psicológicos de sua personagem incorporam, de um lado, a bondade instintiva, a compaixão e a piedade e, de outro, um egoísmo orgulhoso e idealista que se degradou num desdém insolente pelo rebanho submisso.” Subjacente aos anseios napoleônicos de Raskolnikov, a narrativa, além do drama do crime da protagonista, apresenta o “homem comum” em situações de degradação do humano, como pode ser observado pela precariedade da condição de Marmeladov, sustentado pelo autossacrifício da filha Sônia, que se prostitui, bem como observamos um conflito decorrente de situações familiares, com o repugnante casamento, por finalidades meramente interesseiras, da irmã Dunia com Lujin, um advogado com um alto cargo no setor público, repleto de um senso esmagador de sua própria importância.

Em *Crime e Castigo*, o nexa entre introspecção e exterioridade se desenvolve, por meio da personagem Raskolnikov, haja vista que se intensifica o próprio dilema entre o ser ou não ser extraordinário, um homem digno de ser imortalizado no bronze, tal qual Napoleão; ou ordinário, o mais comum dos mortais. Esta condição se apresenta, na narrativa, por meio de um autoconhecimento, proporcionado pelo contato com a condição ordinária, mísera do Outro. O ápice desse desvelamento acontece logo após a leitura do Evangelho referente à ressurreição de Lázaro, partilhada com Sonia, uma “ordinária” aos olhares da sociedade. Como enfatiza Joseph Frank (2003, p. 185-186), a ressurreição de Lázaro oferece a possibilidade da própria ressurreição moral:

Dostoiévski descreveu aqui o conflito entre os imperativos intransigentes do amor cristão e a reivindicação de uma justiça social mais equitativa. Temos, de um lado, a ética do ágape cristão, o sacrifício total, imediato e incondicional do eu que é a lei da existência de Sonia (e o valor mais alto do próprio Dostoiévski); e, de outro, a ética utilitarista racional de Raskolnikov, que justifica o sacrifício dos outros em nome do bem social comum.

A confissão de Raskolnikov a Sonia atinge culminância no “Epílogo”, a partir do qual verificamos uma possível conversão da protagonista por meio de um arrependimento sincero. Nesta ocasião, percebe-se, após já condenado à prisão na

Sibéria por oito anos, uma inquietação em meio a uma vontade de redimir-se, bem como de um sentimento de frustração, de derrota do pretense protagonista: “o que o tortura é não conseguir ver defeito em sua teoria, mas encontra-o em si mesmo” (FRANK: 2003, p. 200). Raskolnikov procura um novo sentido para a vida em sua nova condição, após uma travessia penosa, ao reconhecer que não era um “ser extraordinário”. Das pretensões outrora napoleônicas, resta-lhe a busca de si, cuja revelação, não obstante, exige renunciar ao próprio egoísmo, ou mesmo humilhar-se, para, enfim, buscar no outro a felicidade, uma realização pessoal por meio do amor ao próximo, o que acontece ao final da narrativa, quando Raskolnikov se ajoelha diante de Sonia:

Subitamente e sem que ele mesmo soubesse como, uma força invisível lançou-o aos pés da moça. Abraçou-lhe os joelhos, chorando. No primeiro momento ela ficou assustada e pálida. Levantou-se vivamente e a tremer olhou para Raskolnikov. Mas bastou-lhe esse olhar para compreender tudo. Uma felicidade imensa se via nos seus olhos radiantes; não podia já duvidar de que ele a amava com um amor infinito, finalmente... Quiseram falar, mas não puderam. Tinham lágrimas nos olhos. Estavam ambos pálidos, mas no seu rosto brilhante já a luz de uma renovação, de um renascimento completo. O amor regenerava-os, o coração de um encerrava uma fonte de vida para o outro. Resolveram esperar. Tinham ainda sete anos de Sibéria; de que sofrimentos intoleráveis e de que doce felicidade devia ser preenchido para eles esse tempo! Mas ele tinha ressuscitado, sentia-o no seu ser, e Sonia – Sonia só vivia da vida de Raskolnikov (DOSTOIÉVSKI: 1998, p. 560).

Na concepção de Bradbury (1989, p. 20), Raskolnikov comete um crime moderno e sofre um castigo moderno, visto que o seu pretense ato de coragem e de busca por “fazer um gesto novo” implicaria também em sua autodestruição, a qual pode ser verificada, entre tantas abordagens, como o mais profundo romance policial, no qual “o trabalho de investigação do crime implica a busca implacável de motivos e o verdadeiro detetive é o próprio criminoso; como um “thriller metafísico, que analisa a própria natureza do pecado”; como uma história de orgulho trágico; bem como “uma visão penetrante do niilismo e egotismo do mundo moderno, em que o super-homem moderno tenta ir além do império do bem e do mal” (BRADBURY: 1989, p. 51).

Bradbury (1989, p. 27) destaca que *Crime e Castigo* pode ser considerado o primeiro romance moderno, “um livro que indicou o conflito e a crise do espírito da época”. Na narrativa, o nexos entre introspecção e exterioridade são decorrentes da tentativa de Raskolnikov libertar-se das amarras do pensamento, da fé, da moral, o que se torna uma realidade terrível: “o romance diz respeito à transformação do inimaginável em real, de desconexão e conexão, de eventos aleatórios em realidades

humanas, de pensamentos em atos, de atos imaginados em atos de alguém” (BRADBURY: 1989, 55). Nessa perspectiva, compreendemos que o embate de concepções de Raskolnikov, ao se reconhecer em sua condição de “ordinário”, estabelece consonância com o perfil de “homem comum” dos heróis kafkianos, destacado por Hannah Arendt, bem como apresenta uma ligação do individual, por meio da personagem, com o imediato coletivo, responsável por problematizar uma representação dominante, global e abstrata, peculiar à concepção de Deleuze e Guattari (2003, p. 41) sobre uma “literatura menor”.

A partir do caráter alegórico e mítico do universo ficcional kafkiano, o entrecruzamento entre o histórico e o ficcional permite verificarmos o dinamismo da desterritorialização do discurso nas narrativas de *O Processo* e *O Castelo*, uma vez que o perfil kafkiano de “homem comum” questiona os fundamentos despóticos do aparelho autoritário do Estado. Os perfis kafkianos, na perspectiva de Hannah Arendt, assumem uma condição ordinária na narrativa, semelhante à que se reconhece Raskolnikov, no “Epílogo” de *Crime e Castigo*. Nos diários e cartas de Franz Kafka, para além do âmbito ficcional, é possível encontrar uma reflexão acerca das imagens que apontam “os problemas em germe no seu tempo e em sua condição” (CARVALHAL: 1973, p. 19). Em seus Diários, em texto datado de 21 de agosto de 1913, ao planejar uma correspondência ao pai de sua noiva Felice, Franz Kafka afirma que a literatura compreende a sua vocação, um espaço de expressão que contrasta com o insuportável convívio social, tanto familiar quanto profissional:

O meu emprego é-me insuportável pelo fato de contrariar o meu único desejo e a minha única vocação, que é a literatura. Como eu sou somente literatura, e como não desejo nem posso ser coisa diversa, o meu emprego jamais poderá atrair-me, apenas poderá ao invés disso destruir-me inteiramente. Não estou longe de o ser. Estados nervosos da pior espécie dominam-me incessantemente e este ano, inteiramente cheio de preocupações e de sofrimentos acerca do meu futuro e do de sua filha, veio provar totalmente a minha falta de resistência. Poderia indagar-me a razão pela qual não deixo este emprego – não tenho fortuna – e por que não tento tirar a minha subsistência dos meus trabalhos literários. Apenas poderia então apresentar esta mísera resposta de que não disponho dessa força e que, na proporção em que posso encarar o meu estado em toda a sua extensão, há maiores possibilidades de que o meu emprego me destrua, é certo, com muita rapidez. Estabeleça desde já a sua comparação com esse espécime saudável, alegre, natural e forte que é sua filha. Mesmo que lhe tenha repetido em cerca de quinhentas missivas, mesmo que tenha tentado acalmar-me com um não, é certo que sem fundamento convincente, tanto quanto me é dado prever, persiste a conclusão de que ela será desventurada comigo, necessariamente. Não é somente em razão de minha condição social, porém muito mais em razão de minha mesma natureza, pois sou um sujeito introspectivo, taciturno, insociável, descontente, sem poder designar isso como uma desventura, pois

não é senão um reflexo do seu objetivo. De modo como eu vivo em minha casa poderão pelo menos tirar-me conclusões. Pois bem, em meio à minha família, entre os melhores e os mais carinhosos seres, vivo mais alheio do que um estranho. No decorrer destes últimos anos, não troquei vinte palavras por dia com a minha mãe, não troquei senão cumprimentos com o meu pai. Com respeito às minhas irmãs casadas e aos meus cunhados, jamais lhes dirijo a palavra, embora não esteja zangado com eles. A razão é simples, nunca lhes tenho nada a dizer. Tudo quanto não seja literatura enjoa-me e torna-se detestável para mim porque me importuna ou entrava, mesmo que seja hipoteticamente. É por essa razão que eu sou destituído de qualquer sentimento de vida em família, no máximo não possuo senão do de observador. Não possuo qualquer sentimento de parentesco, e considero de modo formal as visitas como malignidades que dirigem contra mim (KAFKA: 2000, p. 96).

Conforme o biógrafo Ernst Pawel (1986, p. 304), após ter tentado e fracassado na tentativa de matrimônio, Kafka decidiu deixar o emprego, mudar-se de Praga, instalar-se em Berlim e sustentar-se com seus textos, uma vez que não vira mais sentido em permanecer na carreira burocrática. Ainda em Marielist, em 22 de julho de 2013, o escritor rascunhou carta aos pais para explicar com detalhes a sua decisão. Não obstante, mesmo que Franz Kafka estivesse autoconfiante e com maturidade crescente, fora surpreendido pelo acontecimento da Guerra: “Exatamente no dia seguinte, 23 de julho, a Áustria apresentou um ultimato à Sérvia. Três dias depois, Kafka voltou para Praga. No dia 28, a Áustria declarou guerra à Sérvia” (PAWEL: 1986, p. 304).

Ernst Pawel (1986, p. 309) enfatiza que a ideia de que as catástrofes não afetaram a Franz Kafka era “um mito de sua própria autoria”. Nas narrativas kafkianas, verificamos mais uma tentativa de compreensão do âmbito introspectivo do que perspectivas de futuro: “um obsessivo auto-exame que o levava implacavelmente para além do eu, penetrando nas profundezas obscuras que não são acessíveis à razão, onde a verdade se dissolve num nexos de ambiguidades e o irracional dá origem a uma inexorável lógica própria – o silogismo da paranoia” (PAWEL: 1986, p. 312). Para Ernst Pawel (1986, idem), em *O Processo*, a narrativa compreende “um interjogo estonteante de sentidos multifacetados cujo desenrolar se transforma, ele próprio, num primeiro passo vital por uma estrada que não tem fim na experiência humana”:

Ao narrar a luta de Joseph K. para descobrir a natureza de sua culpa, a identidade de seus juízes, a letra da lei, e seus esforços obstinados de opor a razão e o senso comum à lógica impecável de uma sentença baseada num veredicto que ultrapassa a compreensão racional, Kafka demoliu silenciosamente, sem alarde, sem extravagâncias estilísticas ou excessos verbais, as certezas sólidas e aceitas como verdades no realismo do século XIX, com seus contrastes em branco e preto e seus contornos claramente definidos, de um modo não diferente daquele com que a física pós-newtoniana havia começado a dismantelar as noções corriqueiras sobre a

matéria e dissolvera o mundo familiar dos objetos sólidos num *continuum* espaço-temporal regido por forças de potencial aterrorizante.

De fato, ele praticamente demoliu a estrutura do próprio romance, ao perseguir essa busca no âmbito do universal, sem jamais perder de vista o específico, o detalhe mais diminuto do gesto ou da aparência, até que as provas do processo contra Joseph K. fossem suficientes para justificar duplamente qualquer veredicto, não só contra o acusado como também, com força pelo menos idêntica, contra seus juízes. É essa ambiguidade dinâmica, produto de uma ambiguidade autêntica e profunda, e não de mistificação intelectual, que abre o romance a uma multiplicidade de interpretações, ao mesmo tempo e que barra qualquer pretensão de uma leitura definitiva (PAWEL: 1986, idem).

Nessa “ambiguidade dinâmica”, verificada no limiar entre o histórico e o ficcional, conforme destaca Ernst Pawel (1986, idem), “prosseguir no processo até o fim, levá-lo até o supremo tribunal, ultrapassa as forças e os limites de qualquer vida humana”. O biógrafo enfatiza que a luta de Joseph K., tão incapaz de soluções de compromisso quanto as de Franz Kafka, no que concerne a chegar à fé por meio da razão, deve sua inspiração principalmente à tensão verificada na busca de um equilíbrio precário entre estes opostos essencialmente irreconciliáveis:

A obediência ao espírito da lei pressupõe o conhecimento de sua letra. Mas o conhecimento gera dúvida, e a letra da lei começou a produzir as ambiguidades infinitas de seu espírito, tornando-se a interpretação uma tarefa para a vida inteira, um “processo” interminável para o qual cada geração contribuiu com sua parcela, ampliando e aprimorando as interpretações das anteriores, empilhando comentário sobre comentário *ad infinitum* – um estilo de vida pelo qual a razão procura justificar a fé (PAWEL: 1986, p. 313).

Ernst Pawel (1986, idem) destaca que a linguagem compreende uma questão significativa para os judeus: “Viver e morrer como membro da tribo significava a estrita observância da Palavra de Deus feita lei. Os transgressores pereciam uma morte solitária no deserto, duplamente expulsos, assistidos pelos abutres”. Conforme Luiz Costa Lima (2005, p. 302), no universo ficcional kafkiano, verifica-se uma inseparabilidade do ético com o estético: “a indeterminação de uma Lei cuja existência entretanto se presume é capaz de tornar o agente, por mais revestido que seja de bons propósitos, em carrasco. Transpondo para o caso da ficção, este quadro impedirá a identificação do receptor com os sofrimentos do protagonista”. Para o crítico, a indeterminação da lei, em *O Processo*, possibilita uma instabilidade semântica, haja vista que não podemos negar uma inquietação religiosa na obra kafkiana quanto não podemos tomá-la como seu centro de convergência, ambos os caminhos serviriam para uma estabilidade interpretativa:

Tanto na modernidade, como antes dela, a reflexão filosófica se empenhara em estabelecer a rocha firme em que talhasse seus conceitos. Era destes que dependia a homogeneidade da experiência e, em consequência, a estabilidade de sua interpretação. Quando, nos tempos modernos, este esforço se cumpre a partir da noção de uma individualidade subjetivamente orientada tem-se menos um gesto radicalmente novo do que mais difícil, pois que há de se edificar a partir de um elemento, o eu, impalpável e invisível. Embora se acusando de não ter talento especulativo, Kafka corrói as certezas que a modernidade acumulara. Ele não discute que em algum lugar exista a Lei, o núcleo duro e homogeneizador de cuja contemplação adviria a interpretação correta dos fenômenos; apenas confere, entre terror e conformismo, que ela não é acessível ao viajante. Sua prática objetivante então o impede de se pôr na posição de vítima (LIMA: 2005, p. 302-303).

Para Luiz Costa Lima (2005, p. 302), o universo ficcional de Franz Kafka não se contém em limites pessoais, bem como não se reflete “em uma visão que então seria adocicada de seu tempo”. Conforme observa Hannah Arendt, por meio da personagem K., o homem se torna um agente da lei natural da ruína, um funcionário da necessidade, com isso se degrada ao nível de um instrumento natural de destruição. Hannah Arendt (2008, p. 101) enfatiza que, nas obras humanas, assim como uma casa abandonada que segue o curso natural da ruína, o homem, ao se integrar como parte da natureza, “decide se tornar ele próprio parte da natureza, um instrumento cego, embora afiado, das leis naturais, renunciando à sua faculdade suprema de criar leis e até mesmo prescrevê-las à natureza” (ARENDR: 2008, p. 101).

Para a pensadora, a melhor representação e descrição da concepção de progresso, se “tomado como uma lei sobre-humana inevitável que abrange por igual todos os períodos da história, cujas malhas prendem inexoravelmente a humanidade”, encontram-se nas linhas da última obra de Walter Benjamin. Para Benjamin (1994, p. 229), a crítica ao historicismo tem como pressuposto a crítica da ideia de sua “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”, por meio da qual se verificou um processo acelerado de “acumulação das ruínas”, entendido pelo pensador como uma tempestade que se prende nas asas do “anjo da história” e que o impele para o futuro, consolidada pela submissão servil ao aparelho burocrático do Estado.

Em *A cidade sitiada*, a personagem Lucrecia Neves, em sua “condição sitiada”, cercada pelos muros da cidade, é desafiada a resistir ao referido “curso natural da ruína”, já que, paradoxalmente, subverte as próprias delimitações e paradigmas convencionais, quando resiste às “escuridões além da Cancela”. Sob uma perspectiva alegórica, a narrativa apresenta o nexa entre introspecção e exterioridade, o qual nos permite pensar a própria condição da mulher na sociedade hodierna, conforme pode ser verificado nas primeiras publicações da escritora. Em 1941, a jovem estudante,

interessada principalmente em Direito Penal, escrevera, ainda na faculdade, dois textos para a revista *Época*, organizada pelos alunos do curso de Direito: “Observações sobre o direito de punir” e “Deve a mulher trabalhar?”. No primeiro, problematiza o direito de punir, ainda que simples na argumentação, ao pensá-lo enquanto produto histórico-cultural:

Não há direito de punir porque a própria representação do crime na mente humana é o que há de mais instável e relativo: como julgar que posso punir baseada apenas em que o meu critério de julgamento para tonalizar tal ato como criminoso ou não, é superior a todos os outros critérios? Como crer que se tem verdadeiramente o direito de punir se se sabe que a não observância do fato X, hoje fato criminoso, considerava-se igualmente crime? (...) Outra humanidade falaria antes em “direito de se defender”, direito de lutar, de deixar comparecer ao campo de guerra a instituição velha e a nova. Porque o crime significa um ataque a determinada instituição vigente (LISPECTOR: 2005, p. 45).

Ao afirmar a hipótese do surgimento e evolução do direito de punir a partir da instabilidade da representação do crime ao longo da História, Clarice Lispector verifica, concomitantemente, a reconfiguração dos valores humanos à proporção que a História se processa. Com isso, observa a tensão existente entre os valores morais: “Punir é apenas um resquício do passado, quando a vingança era o objetivo da sentença” (2005, p.48). Com veemência, critica a permanência desse termo jurídico, ao considerar que ainda hoje a pena não é científica, impessoal, logo sustenta que não há direito, apenas poder de punir. Tais inquietações e questionamentos serão nucleares em futuras narrativas.

No texto “Deve a mulher trabalhar?”, Clarice Lispector desenvolve reflexão, contrastando pontos de vista de estudantes do curso, acerca da natureza das atividades da mulher na sociedade, bem como acerca das funções exercidas por elas nesta sociedade em transformação. Para Clarice Lispector, essa mudança, proveniente do conturbado contexto mundial, surpreendeu o mundo, visto que a mulher “sabia-se agora possuidora de duas tendências opostas, uma altruísta e outra egocentrista” (2005, p.50), o que proporcionou, com sua “função equilibradora”, cortar “a um só tempo, as asas do feminismo exaltado e as do conservadorismo arraigado” (2005, p.51). Conforme Eric Hobsbawn (1995, p.307), em relação a tais tendências, além dos grandes massacres, a maioria de homens, ocorridos nas grandes guerras:

Os motivos pelos quais as mulheres em geral, e sobretudo as casadas, mergulharam no trabalho pago não tinham relação necessária com sua visão

da posição social e dos direitos das mulheres. Talvez se devessem à pobreza, à preferência dos patrões por operárias, por serem mais baratas e mais dóceis, ou simplesmente ao crescente número – sobretudo no mundo dependente – de famílias chefiadas por mulheres.

No entanto, Hobsbawn considera que são inestimáveis os sinais de mudanças significativas nas expectativas das mulheres sobre elas mesmas, e nas expectativas do mundo sobre o lugar delas na sociedade, haja vista que, antes da Segunda Guerra, a ascensão de mulheres à liderança, nas esferas pública e privada, teria sido politicamente impensável, condição que se tornou possível após 1945. Além disso, sobretudo nos países do Ocidente, a entrada em massa de mulheres casadas no mercado de trabalho²⁷ e a expansão da educação superior favoreceram o reflorescimento dos movimentos feministas a partir da década de 1960.

Para Antoine Prost (1992, p. 21), a primeira grande evolução do século XX se verifica no campo do trabalho, que “migra globalmente da esfera privada e ingressa na esfera pública”. Este duplo movimento proporciona tanto separação quanto especialização dos espaços, uma vez que os locais de trabalho já não se restringiriam aos espaços da vida doméstica, bem como, de acordo com Antoine Prost, “o mundo do trabalho passa a ser regido, não mais por normas privadas, e sim por contratos coletivos” (PROST: 1992, p. 21). No que tange ao trabalho feminino, Antoine Prost destaca que essas mudanças no campo do trabalho permitiram um sinal concreto da emancipação feminina, já que o trabalho doméstico das mulheres, que se limitava aos cuidados do lar, passou a ser questionado como uma alienação, uma sujeição ao homem, conforme considera o ensaísta: “Assim, em 1970, a principal justificativa do trabalho feminino, entre os quadros superiores, é a igualdade dos sexos e a independência da mulher, ao passo que entre os operários e os empregados do comércio e dos escritórios ainda predominam as justificativas econômicas” (PROST: 1992, p. 40).

Conforme observa Clarice Lispector (2005, p.50), essa nova ordem, surgida na sociedade, trouxe à mulher “a alegria de um pouco de liberdade”, ainda que na instabilidade da vida moderna, o que lhe proporcionou também uma leitura contestatória

²⁷ Cf. (HOBSBAWN: 1995, p.304) “Em 1940, as mulheres casadas que viviam com maridos e trabalhavam por salário somavam menos de 14% do total da população feminina dos EUA. Em 1980, eram mais da metade: a porcentagem quase duplicou entre 1950 e 1970. O fato de a mulher ter entrado no mercado de trabalho não era, claro, novo. A partir do fim do século XIX, o trabalho em escritórios, lojas e certos tipos de serviços, por exemplo em centrais telefônicas e profissionais assistenciais, estava fortemente feminizado, e essas ocupações terciárias se expandiram e incharam à custa (relativa e por fim absolutamente) dos setores primários e secundários, quer dizer, agricultura e indústria. Na verdade, o aumento do setor terciário foi uma das tendências mais impressionantes do Século XX”

acerca dos antigos padrões. É possível verificar essa problematização já em suas primeiras publicações, na construção de ávidas personagens femininas, como Luísa, de “O Triunfo”, primeiro texto de sua autoria a ser publicado em 1940, no periódico *Pan*; na anônima personagem de “Eu e Jimmy”; em Flora, de “Trecho”, ambos publicados em 1940, em *Vamos Ler!*; e no curto texto “Cartas a Hermengardo”, de 1941, pela revista *Dom Casmurro*. Sob tom intimista e confessional, já na escritora iniciante, há um desdobramento reflexivo, o “coser por dentro”, por meio do qual é possível verificar uma interpretação tanto da condição humana quanto das “estruturas ruidosas”, de um mundo em que o universo ficcional kafkiano analisara, de “maneira sóbria”, as relações conflituosas indissociáveis entre as esferas pública e privada²⁸.

No ensaio “Em algum lugar do passado”, Milan Kundera, ao desenvolver reflexão sobre o caráter peculiar das narrativas de Franz Kafka, compreende que “o kafkiano não se limita nem à esfera íntima nem à esfera pública; ele engloba as duas. O público é o espelho do particular, o particular reflete o público” (KUNDERA: 1988, p. 101). Para Kundera (1988, p. 97), o kafkiano representa uma possibilidade elementar do homem e do seu mundo, ainda que historicamente não determinada, mas que o acompanha em sua existência, o que nos permite considerar o aspecto difuso da imagem do espelho entre o público e o particular na narrativa kafkiana. Por conseguinte, o ensaísta observa que, na história moderna há tendências que produzem o kafkiano no âmbito social: “a concentração progressiva do poder tendendo a se divinizar; a burocratização da atividade social que transforma todas as instituições em labirintos a perder de vista; a despersonalização do indivíduo resultante disto” (KUNDERA: 1988, p. 97).

Milan Kundera (1988, p. 93) considera que, no universo ficcional kafkiano, “a instituição é um mecanismo que obedece a suas próprias leis, que foram programadas não se sabe por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são portanto ininteligíveis”. Em *O Processo*, a personagem Josef K. se encontra numa situação labiríntica, iniciada com a violação de sua intimidade, uma vez que fora

²⁸ Em *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*, Antoine Prost (1992, p. 15) destaca o caráter indissociável entre as esferas pública e privada: “A vida privada não é uma realidade natural, dada desde a origem dos tempos: é uma realidade histórica, construída de diversas maneiras por sociedades determinadas. Não existe uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública. A vida privada só tem sentido em relação à vida pública, e sua história é, em primeiro lugar, a história de sua definição: como evoluiu a distinção entre vida privada e vida pública na sociedade francesa do século XX? Como o domínio da vida privada variou em seu conteúdo e abrangência? Assim, a história da vida privada começa pela história de suas fronteiras”.

“detido sem cometer mal algum” (KAFKA: 2005, p. 7), com a suspeita de alguém o haver denunciado. Por conseguinte, a personagem passa a questionar sua condição, no Estado de Direito, ao sentir-se injustiçado pela agressão à sua individualidade:

Que tipo de pessoas eram aquelas? Do que elas falavam? A que autoridade pertenciam? K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa? Ele tendia a levar as coisas pelo lado mais leve possível, a crer no pior só quando este acontecia, a não tomar nenhuma providência para o futuro, mesmo que tudo fosse ameaça. Aqui porém não parecia acertado; na verdade, tudo podia ser uma brincadeira pesada, que os colegas de banco tinham organizado por motivos desconhecidos, talvez porque ele hoje completasse trinta anos de idade; isso naturalmente era possível, talvez ele só precisasse de alguma maneira rir na cara dos guardas para que esses rissem juntos, quem sabe fossem serviços da esquina, não pareciam diferentes deles – apesar de tudo estava dessa vez formalmente determinado, desde que viu pela primeira vez o guarda Franz, a não ceder a mínima vantagem que por acaso tivesse diante dessas pessoas. K. atribuía um perigo ínfimo ao fato de que mais tarde pudessem dizer que ele não entendia uma brincadeira, mas sem dúvida se lembrava – sem que de resto tivesse sido hábito seu aprender com a experiência - de alguns casos em si mesmos insignificantes nos quais, ao contrário dos amigos, havia se comportado conscientemente de modo descuidado, sem a mínima sensibilidade para as possíveis consequências, sendo assim punido pelo resultado. Isso não deveria acontecer de novo, pelo menos não dessa vez; se era uma comédia, então iria participar dela (KAFKA: 2005, p. 10).

Os questionamentos do narrador acerca da condição da personagem K. evidenciam o conflito entre as esferas privada e pública, do qual podemos inferir, sobretudo numa versão extrema, as tendências do esgarçamento da fronteira entre o público e o particular, conforme destaca Milan Kundera (2005, p. 100). Para o ensaísta, numa sociedade totalitária, o poder consolidar-se-ia de forma mais opaca, exigindo que a vida de cada cidadão fosse transparente ao máximo: “Este ideal de vida sem segredo corresponde ao de uma família exemplar: um cidadão não tem o direito de dissimular o que quer que seja diante do Partido ou do Estado” (KUNDERA: 2005, p. 100), ou seja, a propaganda que ostenta uma sociedade totalitária apresenta o sorriso idílico de parecer “uma só grande família”.

No ensaio *Para uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2003, p. 83) afirmam ser inútil recensear um tema num escritor se não se questionar sua importância precisa na obra. Conforme destacam os pensadores, Kafka teve uma grande necessidade da lei, da culpabilidade, da interioridade, bem como do próprio movimento aparente de sua obra. Nessa perspectiva, através de toda a obra de Kafka, Deleuze e Guattari (2003, p. 86) observam que há uma “micro-política”, cujas instâncias, os índices maquímicos, as máquinas abstratas e os agenciamentos de máquina, encaixadas umas nas outras, são

impulsionadas pelo desejo, o qual põe em causa todas as instâncias, o que a configura como uma autêntica “máquina desejante”. Os pensadores compreendem que a enunciação, em Kafka, sempre histórica, política e social, “constitui com o desejo uma só coisa, acima das leis, dos Estados, e dos regimes” (2003, p. 79).

A respeito de *O Processo*, Deleuze e Guattari (2003, p. 91) argumentam que é necessário, nesta narrativa, renunciar à ideia de uma transcendência da lei, uma vez que “não é em função de uma hierarquia infinita própria à teologia negativa, mas em função de uma contiguidade do desejo que faz com que o que se passa é sempre no escritório ao lado”. Sob uma perspectiva imanente do desejo, os pensadores compreendem que, na narrativa kafkiana, embora não esteja em cena, o desejo se encontra indissociável ao processo narrativo, “ora como um partido que se opõe a outro (o desejo contra a lei), ora presente nos dois lados sob o efeito de uma lei superior que regula a sua distribuição e a sua ligação” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 90). Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2003, p. 90) consideram que “se a Justiça não se deixa representar é porque ela é desejo”, portanto a máquina de expressão vai redigir o requerimento, “um campo ilimitado da imanência em vez de uma transcendência infinita”:

A transcendência da lei era máquina abstrata, mas a lei só existe na imanência do agenciamento maquínico da justiça. O *Processo* é o esquartejamento de qualquer justificação transcendental. Não há nada a julgar no desejo; o próprio juiz é inteiramente moldado pelo desejo. A justiça é apenas o processamento imanente do desejo. O processamento é um continuum feito de contiguidades. O contíguo não se opõe ao contínuo. Pelo contrário, é a construção local, indefinidamente prolongável e, igualmente, por consequência, a desmontagem – o gabinete do lado, a sala contígua, sempre (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 92).

Para Deleuze e Guattari (2003, p. 90), todo *O Processo* compreende uma máquina de expressão desejante, “percorrido por uma polivocidade de desejo que lhe dá uma força erótica”. Assim, embora os pensadores considerem que as características do agenciamento maquínico, dos signos operadores de um agenciamento que ainda não está solto nem desmontado em si mesmo, diferenciando-se das máquinas abstratas construídas em torno do universo da Justiça, “não impõem uma interpretação nem uma representação social de Kafka, mas uma experimentação, um protocolo social e político” (DELEUZE e GUATTARRI: 2003, p. 89). Conforme se verifica no capítulo “Na Catedral”, o sacerdote apresenta o labiríntico funcionamento da máquina a que a personagem K. fora condenada:

Nos textos introdutórios à lei consta o seguinte, a respeito desse engano: Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a este porteiro

e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. “É possível”, diz o porteiro, “mas agora não”. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se põe de lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso, o porteiro ri e diz: “Se o atraindo tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a visão do terceiro”. O homem do campo não esperava tais dificuldades: a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora, pensa ele; agora, no entanto, ao examinar mais de perto o porteiro, com o seu casaco de pele, o grande nariz pontudo e a longa barba tártara, rala e preta, ele decide que é melhor guardar até receber a permissão de entrada. O porteiro lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta. Ali fica sentado dias e anos. Ele faz muitas tentativas para ser admitido, e cansa o porteiro com os seus pedidos. Muitas vezes o porteiro submete o homem a pequenos interrogatórios, pergunta-lhe a respeito da sua terra e de muitas outras coisas, mas são perguntas indiferentes, como as que costumam fazer os grandes senhores, e no final repete-lhe sempre que ainda não pode deixá-lo entrar. O homem, que havia se equipado para a viagem com muitas coisas, lança mão de tudo, por mais valioso que seja, para subornar o porteiro. Este aceita tudo, mas sempre dizendo: “Eu só aceito para você não achar que deixou de fazer alguma coisa”. Durante todos esses anos, o homem observa o porteiro quase sem interrupção. Esquece os outros porteiros e este primeiro parece-lhe o único obstáculo para a entrada da lei (KAFKA: 2005, p. 214-215).

Na parábola do sacerdote, a personagem questiona a honestidade do porteiro, uma vez que o homem do campo, que aspirava à entrada da lei, é levado à exaustão, logo todas as experiências do personagem da fábula convergem para uma pergunta que até então não havia lhe feito: “Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?” (KAFKA: 2005, p. 215). A história da personagem K. compreende uma maneira de “como ele mergulha progressivamente no adiamento ilimitado, violando as fórmulas da absolvição aparente”, como pode ser verificado na parábola do sacerdote. Por conseguinte, os pensadores consideram que K. “sai da máquina abstrata da lei, que opõe a lei ao desejo como o espírito ao corpo, como a forma à matéria, para entrar no agenciamento maquínico da justiça, isto é, na imanência mútua de uma lei decodificada e de um desejo desterritorializado” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 93).

Conforme considera Rafael Godinho (apud DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 14), o movimento interno do romance, no qual se verifica uma fragmentação do espaço, “revela uma correnteza que conflui na personagem de José K.. O processo surge de todos os lados. Todas as personagens (...) todas parecem projetar-se sobre a figura de José K., sobre o ponto de confluência em que ele se tornou”. Diante dessa pressão esmagadora sofrida pela personagem, verificamos uma “desterritorialização” da

narrativa, na medida em que se afasta de uma generalidade normalizadora e identificatória, o que caracteriza, conforme enfatiza o ensaísta, uma “literatura menor”:

A minoria não é definida pelo mais pequeno mas pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante. Em termos matemáticos, a minoria constitui um conjunto vaporoso não enumerável, cujos elementos, que são multiplicidades, possuem uma relação rizomática. Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria da “representação”, ou seja, está integrada numa generalidade normalizadora e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma (GODINHO, apud: DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 15).

Na concepção de Deleuze e Guattari (2003, p. 41), uma “literatura menor” apresenta as categorias da desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato coletivo, o agenciamento coletivo da enunciação, o que problematiza uma representação dominante, global e abstrata, um território que pretende regular o maioritário enquanto norma. Sob estas categorias, os pensadores discutem a Literatura de Franz Kafka, uma vez que o escritor tcheco, um judeu de Praga, enfrentara a distância irreduzível em relação à territorialidade primitiva, no que tange à língua alemã, assim como, em seu espaço exíguo, a questão individual é ampliada ao microscópio: “É neste sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que lhe determinam valores” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 39). Por consequência, os pensadores afirmam que o campo político contamina todo o enunciado:

É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (...) A máquina literária reveza uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas mas porque esta está determinada a preencher as condições de uma enunciação colectiva que falta algures nesse momento: a literatura é assunto do povo (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 40).

Enquanto máquina de expressão, os pensadores enfatizam que uma “literatura menor” estabelece uma relação de desterritorialização da língua, conforme se verifica com a “situação dos judeus que abandonaram o checo e simultaneamente o meio rural, mas também situação desta língua alemã como ‘língua de papel’” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 42). A língua “compensa sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido”, o que designa, por conseguinte, uma função da representatividade da linguagem, haja vista que, na concepção guattaro-deleuziana, “a

linguagem só existe pela distinção e pela complementaridade de um sujeito de enunciação, em relação ao sentido, e de um sujeito de enunciado, em relação à coisa designada, diretamente ou por metáfora” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 45).

No que concerne à representação, em *Mímesis e modernidade: formas das sombras*, Luís Costa Lima (2003, p. 91), ao discutir a atualidade do conceito de *mímesis*, enfatiza que “enquanto a linguagem verbal se destina em princípio à comunicação, os sistemas de representação estabelecem sobre esta uma segunda rede (*grille*): a da diferenciação social. Isto significa dizer que tais sistemas fornecem tanto o cimento para a identificação social – quanto para a separação social”. Ao destacar a *mímesis* enquanto categoria central da ficcionalidade, o crítico argumenta, contra o imanentismo, que a *mímesis* não apresenta “dimensões fixas e intemporais, por estar sempre ligada à atmosfera envolvente das representações sociais, que de sua parte, se relacionam com a base material da sociedade” (LIMA: 2003, p. 95).

Para Luís Costa Lima, a representação kafkiana “não confessa, não ilustra, não descreve, não exemplifica”, porquanto representa “o horror de uma forma historicizada de vida. Mas o representa por produzi-lo”. Sob esse prisma, o crítico reforça que seria empobrecedor uma análise das obras de Franz Kafka para concluirmos que o escritor utiliza os recursos da linguagem “apenas para evitar o expressivismo do eu e alcançar a representação de seu lugar e hora” (LIMA: 2005, p. 284). Nesse sentido, Luís Costa Lima desenvolve reflexão sobre um caráter “antirepresentacional”, no universo ficcional kafkiano, no que concerne à correlação imediata entre ficção e realidade:

Não se representa o tempo por recuperar pela linguagem o que ele, antes da própria escrita, já fosse. O tempo não dá a obra. É a obra, por sua maneira de produção, que dá o tempo. Detalhes de aparência irrelevante ganham agora sentido. Assim, por exemplo, em carta a seu editor, Kurt Wolff, de 25 de outubro de 1915, Kafka se empenha em que o inseto de *A metamorfose* não receba uma ilustração figurativa. “O próprio inseto não pode ser desenhado. Não pode sequer ser mostrado de longe” (B., 136). Gregor Samsa não assume a forma do que já é. Sua transformação não se inicia no momento em que não consegue levantar-se da cama, nem termina mesmo depois de aterrorizar a família. O horror que encarna é um horror em devir. Se a ele não cabe um desenho é porque não é exemplificativo de uma homogeneidade, passível pois de caber em uma lei. Sua não-representatividade assenta em seu caráter de “correlato objetivo” – a expressão é de T.S. Eliot – de tempo (LIMA: 2005, p. 284).

O caráter de antirepresentacionalidade da obra kafkiana, na concepção de Luís Costa Lima, ocorre ao considerar não ser possível uma elaboração, em Kafka, de uma outra cena representacional: “aquela que pretende não falar de fora de seu tempo, como se fosse seu observador, mas sim dobrando-se sobre ele e o incorporando à sua própria

forma”. O crítico questiona uma concepção usual, de ser a obra a representação de uma unitária subjetividade, tal como a pretensão do romance realista, portanto considera que, como a obra de que faz parte, “Samsa-inseto é um evento, i.e., o que não se explica de acordo com o previamente sabido; não explicável, entretanto explica o que já está” (LIMA: 2005, p. 284).

Não obstante, cabe questionarmos a concepção de Luís Costa Lima, uma vez que a narrativa kafkiana, enquanto “máquina de expressão”, possibilita, a partir da personagem Gregor Samsa, uma reflexão mais ampla sobre a condição humana. Conforme destacamos com Paul Ricoeur (1990, p. 46), o evento “é a vinda à linguagem de um mundo mediante o discurso”. Sob uma hermenêutica ricoeuriana, o discurso refere-se a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar, o que nos permite também pensarmos como Kafka trouxe para a narrativa uma reflexão sóbria acerca das “estruturas ruidosas” do seu tempo que viriam à luz com as Grandes Guerras. Conforme destaca Ernst Pawel (1989, p. 148), a reflexão acerca das “estruturas ruidosas”, proporcionada pelo desespero de seres humanos do contexto do escritor, possibilitou um surto de energia criativa entre escritores de sua época:

Em retrospectiva, o que faz parecerem tão estranhamente prescientes corresponde ao que, na época, era exatamente o inverso – um egocentrismo monumental, uma cegueira deliberada e a indiferença diante dos esforços organizados de salvação. Os escritores e artistas que transformaram a agonia do império austro-húngaro num espantoso surto de energia criativa – Rilke, Schnitzler, Musil, Broch, Klimt, Kokoschka, Mahler, Schönberg, Loos, Wittgenstein e Freud, para citar alguns dos mais destacados – eram, antes de mais nada, homens de pequena fé e grande ceticismo, e não tinham a menor confiança na política e nos políticos. Se, de modo geral, não foram mais capazes do que qualquer outro de perceber os contornos do que estava por acontecer, os maiores dentre eles tiveram uma visão profética de sua época, que não foi obstaculizada por ilusões de esperança. O sombrio desânimo que perpassa grande parte de sua obra originou-se não nos conflitos mundanos de forças impessoais, mas sim, diretamente, no trágico sentido daquilo que explicava o desespero de seres humanos a flutuar sem peso na noite dos tempos, à procura de novos deuses que substituíssem aqueles que os haviam abandonado (PAWEL: 1989, p. 148).

O “sombrio desânimo” diante da condição de desespero proporcionado pelas Grandes Guerras, em cujo contexto os referidos homens de pequena fé e grande ceticismo atuaram e exerceram significativa importância para uma compreensão do “contemporâneo” (AGAMBEN: 2009), inerente à literatura de Clarice Lispector, pode ser verificado como um assunto relevante, nas cartas endereçadas às irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector, quando a escritora estava em Berna-Suíça. Na correspondência à irmã Tania Kaufmann, em 8 de maio de 1946, a escritora afirma não

encontrar meios para agir, diante do conturbado contexto, nem mesmo com o trabalho ficcional da escrita: “O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias” (LISPECTOR: 2007, p. 114).

No entanto, ao se referir ao existencialismo de Jean-Paul Sartre, compartilhando leituras de comum interesse com a irmã Elisa Lispector, numa correspondência de aniversário, em 17 de julho de 1946, a escritora demonstra uma esperança tenaz: “Para mim, à primeira vista do livro, deu certa esperança, mas coisa que eu preciso analisar melhor e estudar melhor para ver se a “culpa” não era minha e se era eu que estava com vontade de ter esperança” (LISPECTOR: 2007, p. 131). Em *O que é literatura?*, Jean Paul Sartre (1993, p. 21) considera que a função do escritor “é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”, portanto ele se encontra em um perpétuo ensinamento:

Tal é, pois, a “verdadeira” e “pura” literatura: uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio; um pensamento que se contesta a si mesmo, uma Razão que é apenas a máscara da loucura, um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de história, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno.

A “maldição” de escrever, que Clarice Lispector (1999, p. 134) considera como uma condição para salvar e “abençoar uma vida que não foi abençoada”, compreende a maneira que a escritora procurou entender a condição humana, de “reproduzir o irreproduzível”, por meio da arte literária. Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora enfatiza que não adianta “encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco”, uma vez que existe a trajetória, por meio da qual, em consonância com a concepção de Jean-Paul Sartre, remete-se “de súbito ao homem eterno”, ao indizível dado pelo “fracasso da linguagem”. Nessa perspectiva, na trajetória do escritor, verificamos suas escolhas, o seu engajamento: “A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela” (LISPECTOR: 1998, p. 176).

Para Sartre (1993, p. 29), o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras como uma vontade decidida, como uma escolha, para além dos seus vícios, desventuras e fraquezas. O pensador reitera que a arte literária, capaz de se remeter ao “homem

eterno”, alcança esta condição “quando a mensagem, em sua profundidade indecifrável, nos tiver ensinado estas verdades capitais: ‘o homem não é bom nem mau’, ‘há muito sofrimento numa vida humana’, ‘o gênio é só questão de uma longa paciência’”. Por conseguinte, considera que a arte, diante das transformações da realidade histórica, nada perde com o engajamento: “Assim como a física submete aos matemáticos novos problemas, que os obrigam a produzir uma simbologia nova, assim também as exigências sempre novas do social ou da metafísica obrigam o artista a descobrir uma nova língua e novas técnicas” (SARTRE: 1993, p. 23). Diante desses desafios, a condição do escritor, conforme destaca o escritor e ensaísta Osman Lins, reforçando a concepção de engajamento, pode ser considerada a de “um homem em guerra”, haja vista o título do seu livro de ensaios *Guerra sem testemunhas*:

O escritor é um homem em guerra. Consigo mesmo, com as palavras, com as correntes literárias triunfantes. Eu lembraria Saint-Exupéry que exclama, após uma missão perigosa: “Eu sou minha própria testemunha!” E Sartre, quando afirma que a angústia, o desânimo e os suores de sangue que começam quando não podemos ter outra testemunha senão nós próprios. É então, conclui, que experimentamos até o fim nossa condição de homens. Todo escritor, na hora de criar, diante do papel, é sua própria e única testemunha (LINS: 1979, p. 145).

Em *O que é literatura?*, Jean-Paul Sartre (1993, p. 26) enfatiza que os grandes escritores “queriam destruir, edificar, demonstrar”, logo “testemunharam” o próprio engajamento, na hora de criar, haja vista que, diante do papel, experimentaram até o fim a própria condição de homens. Se, por um lado, conforme destacamos com o pensador Michel Foucault (2006, p. 269), “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita”, por outro, a autoria compreende um processo heterogêneo, pois, ao instaurar uma discursividade, produz a regra de formação de outros textos, dos quais se engendram novos discursos. No entanto, ainda que os argumentos dos escritores, por mais engajados que fossem, tenham perdido sua eficácia e suas ideias tenham se tornado “insossas ao longo dos séculos”, Jean-Paul Sartre (1993, p. 26) argumenta que estas ideias “permanecem como pequenas obstinações pessoais de um homem que foi de carne e osso; por trás das razões da razão, que esmaecem, percebemos as razões do coração, as virtudes, os vícios e essa grande dor que os homens têm de viver”.

Conforme enfatiza Hannah Arendt (2008, p. 19), há muitos períodos de “tempos sombrios” na história, a partir dos quais é possível verificar uma obscuridade em relação ao âmbito público: “o mundo se tornou tão dúbio que as pessoas deixaram de pedir

qualquer coisa à política além de que mostre a devida consideração pelos seus interesses vitais e liberdade pessoal”. Para a pensadora, não obstante, mesmo no tempo mais sombrio, temos o direito de esperar alguma iluminação, a qual pode provir “menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhe foi dado na Terra” (ARENDETT: 2008, p. 9). As tensões entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade, numa análise comparativa entre as Literaturas de Franz Kafka e Clarice Lispector, remetem as respectivas narrativas ao ensinamento de que as máscaras ficcionais, por meio dos “aspectos ocultos” que revelam, permitiram pensar os dramas humanos para além do momento histórico dos escritores.

Ernst Pawel considera que “o mundo que Kafka estava ‘condenado a ver com tão ofuscante clareza que o considerou insuportável’ é nosso próprio universo pós-Auschwitz, à beira da extinção”. Assim, o biógrafo destaca o caráter subversivo do universo ficcional kafkiano por recusar a se conformar “com meias-verdades e soluções de compromisso” e por construir, “em visões arrancadas do mais profundo de seu âmago e numa “linguagem de pureza cristalina”, uma “forma à angústia de ser humano” (PAWEL: 1989, p. 432). No que tange à forma procurada para uma compreensão do humano, no universo ficcional de Clarice Lispector (1999, p.25), em *Escrever, humildade e técnica*, a narradora afirma que, em seu processo de composição, há uma procura humilde, enquanto técnica para elaboração de uma concepção acerca da condição humana, uma vez que se reconhece, em sua “condição de manca”, plenamente consciência de sua incapacidade de entendê-la: “Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento” (LISPECTOR: 1999, idem).

Em “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector (2005, p. 106) considera como vanguarda, no que concerne à modernidade da Literatura Brasileira, o nexó entre linguagem literária e pensamento: “linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma”. Assim, Clarice Lispector (2005, p. 106) considera “cada sintaxe nova” enquanto um “reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo”. Ao destacar o desafio de “levantar uma casa, tijolo por tijolo”, enquanto “destino humano humilde e emocionante” do escritor de “vanguarda” no Brasil, a

escritora enfatiza o caráter penoso existente na relação entre escritor e uma “linguagem verdadeira”, a qual implica a descoberta de ser livre:

Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e linguagem, pois, qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se, mas reagem vivos. Muita palavra nossa, para ser traduzida, precisaria de duas ou três palavras estrangeiras que explicassem o seu sentido vivo; muita frase nossa, para ser traduzida, exige que se entenda a entrelinha. Tudo isso significa para mim uma vanguarda. A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama literária e que eu chamo, para maior alegria minha, de linguagem de vida (LISPECTOR: 2005, p. 106).

Clarice Lispector argumenta que os excessos de 1922, do movimento modernista no Brasil, foram necessários “para quebrar o pudor literário do amor por nós mesmos, amor que hoje é sobretudo visão e exigência”. Na concepção da escritora, o movimento de vanguarda no Brasil compreende um instrumento avançado de pesquisa que “partiria de renovações formais que levariam ao reexame de conceitos, mesmo de conceitos não formulados” (LISPECTOR: 2005, idem). Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora discute o vínculo entre linguagem e pensamento levados aos limites da experiência, o que reforça a “condição de manca” em relação à condição humana. Nesse sentido, conforme a narradora, por meio do “fracasso da linguagem”, quando falha a construção, engendra-se o “indizível”, resultante do entrecruzamento entre ficção e realidade:

E é inútil procurar encurtar o 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-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória de minha condição. A desistência é uma revelação. (LISPECTOR: 1998e, p. 176).

Além de enfatizar os nexos entre linguagem e pensamento, por meio dos quais verificamos o “tempo narrado” ou “tempo humano”, a trajetória percorrida por G.H. apresenta o aspecto cíclico que envolve o entrecruzamento entre história e ficção. No contexto da “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector pensa acerca da descoberta de uma “violentação criativa”, responsável por consolidar, numa língua que “ainda borbulhava”, a construção de um “entre-lugar” (SANTIAGO: 2000, p. 26), enquanto forma de uma expressão inovadora. Em *A paixão segundo G.H.*, a narrativa desenvolve uma reflexão sobre esse vínculo entre o histórico e o ficcional, na medida

em que procura dar “forma à angústia de ser humano”, em cujo processo se verifica uma paixão da linguagem, concomitante à paixão de G.H.:

No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até as valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava – não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias – estava numa planície tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o que eram.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos (LISPECTOR: 1998e, p. 69).

A narrativa questiona os limites da condição humana, bem como discute sobre a angústia da personagem, em face do “desmoronamento” de sua formação, na medida em que G.H. enfrenta uma luta existencial, ao se ver reduzida às próprias iniciais, restringindo-se a um dado histórico. Sob o prisma crítico de Alfredo Bosi (1988, p. 275), ainda que fortemente expressivas, compreendemos que as palavras de G.H. não são diáfanos, “são densas até o limite da opacidade”; portanto, há um fenômeno estrutural da escrita, em cujo processo em que se engendra “percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria”.

Na concepção de Silviano Santiago (2000, idem), em seu lugar de clandestinidade, o escritor latino-americano exerce importante contribuição para a cultura ocidental, ao problematizar uma representação dominante, global e abstrata, portanto subverte um território maioritário da tradição cultural do Ocidente. Por conseguinte, a partir deste “entre-lugar”, podemos verificar uma “desterritorialização” do discurso, que permite pensar a condição cultural, social e política do escritor. Assim, de acordo com Clarice Lispector, podemos observar, na “literatura de vanguarda no Brasil”, a construção de uma “linguagem de vida”, ao observamos o processo em que “a linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama literária” (LISPECTOR: 2005, p. 106).

Este “aprofundamento penoso” pode ser observado com a relação entre introspecção e espacialidade na narrativa de *A cidade sitiada*, a qual aponta para uma intersecção entre uma poética e uma ontologia na “enunciação metafórica” clariceana, a partir dos espaços fechados, labirínticos, que se apresentam como uma “condição sitiada” da personagem Lucrecia Neves, que representaria, numa perspectiva alegórica,

conforme destacara o crítico Assis Brasil (1969, p. 60), um “arquétipo do complexo social”. Assim, a narrativa desenvolve uma reflexão sobre a mudança de paradigmas provenientes do espaço conquistado pela mulher na contemporaneidade, bem como são verificadas mudanças na própria condição humana diante de uma crise dos fundamentos éticos e morais. Nesse sentido, o “tempo humano”, engendrado das narrativas de Clarice Lispector e Franz Kafka, possibilita uma aproximação dos respectivos mundos, uma vez que se conjugam, conforme Paul Ricoeur (2010c, p. 328), em *Tempo e narrativa*, a representância do passado e as variações imaginativas da ficção de cada escritor.

Na concepção de Deleuze e Guattari (2003, p. 47), “Kafka aniquila deliberadamente toda e qualquer metáfora, simbolismo, significação, assim como qualquer designação”, o que reforça o caráter aparente dos signos e símbolos para uma representação de uma experiência significativa do sujeito. Nessa perspectiva, conforme o ensaísta Rafael Godinho (apud DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 9), a “constelação literária kafkiana” pode ser considerada uma “autêntica máquina desejante”, “pelo processamento que o sentido sofre adentro da experiência da escrita assim como a respectiva desmontagem da máquina social que a atravessa”. Deleuze e Guattari consideram que a escrita rizomática kafkiana estabelece “uma distribuição de estados no leque da palavra”, o que compreende um contínuo devir, conforme se verifica na condição da personagem Gregor Samsa, em *A metamorfose*, na qual encontramos um devir-animal:

A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga. Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; e muito menos de um jogo de palavras. Já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num continuum reversível de intensidades. Trata-se de um devir que compreende, pelo contrário, o máximo de diferença enquanto diferença de intimidade, transposição de um limiar, subida ou descida, queda ou ereção, tônica de palavra. O animal não fala “como” homem, mas extrai da linguagem as tonalidades sem significação; as próprias palavras não são “como” animais, mas trepam por sua própria conta, ladram, fervilham, por serem cães, insetos ou ratos propriamente linguísticos. Fazer vibrar sequências, abrir a palavra às intensidades interiores inéditas; em suma, uma utilização intensiva a-significante da língua. Ainda do mesmo modo, já não há sujeito de enunciação nem sujeito de enunciado: já não é o sujeito do enunciado que é um cão, mantendo-se o sujeito de enunciação “como” um homem. Já não é o sujeito que é “como” um besouro, ficando um homem o sujeito de enunciado, mas um circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou coletivo (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 47-48).

Para os pensadores, uma língua é “susceptível de um uso intenso que a faz correr sobre linhas de fuga criativas” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 55), logo consideram que Franz Kafka, em sua literatura, nem se norteia para uma reterritorialização através do checo, como não faz uso hipercultural do alemão com exageros oníricos, simbólicos e míticos. Enquanto máquina de linguagem, a literatura de Kafka, na concepção guattaro-deleuzeana, “leva lenta e progressivamente a língua para o deserto”, portanto realiza uma desterritorialização da língua alemã, na medida em que se serve “da sintaxe para gritar, para dar uma sintaxe ao grito”. As linhas de fuga da linguagem, conforme encontramos na poética de Clarice Lispector, compreendem os espaços de silêncio, o interrompido, o interminável, o “indizível” engendrado pelo “fracasso da linguagem”. Assim, Clarice e Kafka servem-se do “polilinguismo”, realizam um “devir-menor” na própria língua e fazem desta um uso intensivo, haja vista que encontram “pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua se escapa, por onde um animal se enxerta, ou um agenciamento se conecta” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 55-56).

A partir do ensaio “Bestiário”, Silviano Santiago aponta que há, na ficção de Clarice Lispector, um “parasitismo recíproco”, da vida animal pela vida humana: “a vida é animal e humana, pulsa, move-se e é selvagem. Pulsa e quer continuar pulsando, move-se e quer continuar movendo-se” (SANTIAGO: 2004, p. 198). Nessa perspectiva, “o circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento coletivo”, conforme consideram Deleuze e Guattari (2003, p. 47-48), em Kafka, pode ser observado também na poética de Clarice Lispector, na medida em que se verifica o processo de mútua desterritorialização entre homem e animal, “numa conjunção de fluxos, num continuum reversível de intensidades” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 47-48), também observada em *A paixão segundo G.H.*, haja vista que G.H. pensa sobre os limites da condição humana:

O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tal alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo – a graça da paixão é curta.

Quem sabe, ser homem, como nós, é apenas uma sensibilização especial a que chamamos de “ter humanidade”. Oh, também eu receio perder essa sensibilização. Até agora eu tinha chamado de vida a minha sensibilidade à vida. Mas estar vivo é outra coisa.

Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante. Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade. Estar vivo é inumano – a mediação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. E ainda mais delicada serei, e como estado mais permanente. Estou falando de morte?

Estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas (LISPECTOR: 1998e, p. 171).

O sentimento de alegria por “estar vivo”, resultante do contraste entre o humano e o não humano, em face da experiência de G.H., permite que verifiquemos o entrecruzamento entre os recursos de ficcionalização e de historização, do qual se engendra, sob uma hermenêutica ricoeuriana, o “tempo humano”, uma vez que a narradora discute os limites da representação da realidade: “Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade” (LISPECTOR: 1998e, idem). Podemos perceber o desafio da narradora de mostrar como a refiguração do tempo tanto pela ficção quanto pela história se concretiza, conforme enfatiza Paul Ricoeur, por meio dos empréstimos que cada modo narrativo toma um do outro: “Dessas trocas íntimas entre historização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o chamado tempo humano, que nada mais é que o tempo narrado” (RICOEUR: 2010c, p. 173).

Paul Ricoeur (2010c, p. 174) considera que necessário se faz uma hermenêutica que permita uma interpretação da relação entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção, tomadas conjuntamente, como forma de verificar o pertencimento de cada um de nós à história efetiva, como agentes e pacientes, sob uma mediação imperfeita entre o futuro, o passado e o presente, suscetível de tomar o lugar da mediação total hegeliana: “Essa hermenêutica, diferentemente da fenomenologia e da experiência pessoal do tempo, tem a ambição de articular diretamente no nível da história comum a três grandes ek-stases do tempo: o futuro sob o signo do horizonte de expectativa, o passado sob o signo da tradição, o presente sob o signo do intempestivo” (RICOEUR: 2010c, idem). Para o pensador, a função narrativa, tomada em sua amplitude, “define-se em última instância por sua ambição de refigurar a condição histórica e elevá-la à categoria de consciência histórica”.

Para Deleuze e Guattari (2003, p. 55), uma língua compreende “uma caldeirada, uma mistura esquizofrênica, um traje de Arlequim através do qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser e não ser dito: lança-se uma função contra a outra, faz-se funcionar os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 55). Os pensadores consideram que a conotação de dor acompanha a metamorfose, na medida em que as palavras “devêm o pio doloroso de Gregório, ou o grito de Franz”;

por conseguinte, “a linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 49).

A condição do escritor Franz Kafka é bastante peculiar, uma vez que compreendia e falava checo, alemão, francês, italiano, inglês, assim como compreendia o hebreu e o ídiche. Conforme destacam Deleuze e Guattari (2003, p. 51), o que é possível dizer numa língua, pode não ser noutra, para cada uma há os coeficientes de territorialidade, de desterritorialidade e de reterritorialização, “o conjunto do que é possível ou não dizer varia necessariamente segundo cada língua e as relações entre as línguas”, o que pode ser verificado na linguagem kafkiana:

Servir-se do polilinguismo na sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora, encontrar pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua se escapa, por onde um animal se enxerta, ou um agenciamento se conecta. Quantos estilos, gêneros ou movimentos literários, mesmo pequenos, que só têm este sonho: preencher uma função maior da linguagem, fazer ofertas de serviço enquanto língua de Estado, língua oficial (...). Ter o sonho contrário: saber criar um devir-menor (DELEUZE e GUATTARI: 2003, p. 55-56).

Destacam, assim, a decomposição e queda do império dos Habsburgos como forma de apresentar, num contexto de crise, o polilinguismo, visto que aumentaram os movimentos de desterritorialização e de reterritorializações “complexas, arcaizantes, míticas ou simbolistas”, cujos exemplos, apontados por Deleuze e Guattari (2003, p. 52), podem ser observados em variados âmbitos, entre os contemporâneos de Franz Kafka: Albert Einstein e a sua desterritorialização da representação do universo; os dodecafonistas austríacos e a sua desterritorialização da representação musical; o cinema expressionista e o seu duplo movimento de desterritorialização e de reterritorialização da imagem; além da psicanálise, em Viena, e da linguística em Praga.

Na crônica “Declaração de amor”, a narradora clariceana declara amor à língua portuguesa e enfatiza ser um desafio manejá-la, “sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialidade” (LISPECTOR: 1999, p. 100). Assim, no que diz respeito aos movimentos de desterritorialização da língua, tendo em vista que a escritora exercera também atividades de tradutora durante os quinze últimos anos de sua vida, considera que a língua de Camões ainda “não foi profundamente trabalhada pelo pensamento”: “Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida” (Idem, *ibidem*).

No ensaio *Limites da voz*, ao destacar a concepção de Hannah Arendt sobre os heróis kafkianos, os quais são verificados enquanto modelos que permanecem no anonimato, evidenciando-se um caráter impessoal, Luiz Costa Lima (2005, p. 324) considera que, no universo ficcional de Franz Kafka, “a objetividade modelar dos protagonistas resulta de que cada um exige de si justificativas suplementares que terminam sempre ilusórias”. Essa expectativa ilusória de superar o anonimato pode ser verificada na “condição sitiada” da personagem Lucrecia Neves, à proporção que enfrenta tanto as mudanças que transformariam São Geraldo, de subúrbio em metrópole, quanto os próprios cercos que a delimitam devido às convenções e mudanças no âmbito da introspecção, que podem ser observadas nas incertezas da personagem, decorrentes de sua ação transgressora, em relação ao casamento com o almejado forasteiro, que compreende também, conforme destacado por Benedito Nunes (1989, p. 32), uma permanente busca por se libertar “dos muros imaginários que sitiam São Geraldo” (NUNES:1989, p.32).

Assim, ao considerar Lucrecia Neves como “emblema do espírito suburbano, da incapacidade de ver, da impossibilidade de ter uma voz, uma escritura”, Olga de Sá questiona se a “cidade sitiada” representa um espaço da condição humana ou se se restringiria ao espaço “daqueles que degradaram o ver: reduziram-se ao espiar” (SÁ: 1979, p. 192). Olga de Sá (1979, p. p. 191) considera que a irônica narrativa, por meio da personagem Lucrecia Neves, apresenta “uma reversão da função epifânica”, o que permite exprimir “um avesso grotesco da vida”, haja vista que verificamos questionamentos acerca de “quanto custa o progresso ao homem e como é empobrecedora a vida das grandes metrópoles” (SÁ: 1979, idem):

Lucrecia Neves não sabe ver, seu modo de olhar é entortar a cabeça. A transformação do subúrbio em cidade mata todos os símbolos e imagens, e com eles, os presságios e os sinais. Os cavalos e a moça provinciana e bairrista são ainda os últimos vestígios de São Geraldo, que, em breve, mudará de nome (SÁ: 1979, p. 190).

No que concerne à transformação do subúrbio em cidade, a partir da concepção de Alfredo Bosi (1992, p. 62), a narrativa de *A cidade sitiada* apresenta uma coabitação de tempos sociais distintos, um fenômeno recorrente da história da colonização, do arcaico com o modernizador. Nesse sentido, há vestígios de São Geraldo que persistem, mesmo com o processo de modernização, o que evidencia os modos de viver antigos e resistentes na narrativa, porquanto são contrastados os âmbitos da introspecção e da

exterioridade da personagem Lucrécia Neves, que resistem, sob signos sombrios, até a sua viuvez, conforme destaca o narrador no capítulo “Fim da construção: o viaduto”:

Oh, ela vivera de uma história muito maior do que a sua. Como se limitar à própria história se lá estava a torre da usina? Essa verdade de poder olhar. Nunca tinha pensado mesmo; pensar seria apenas inventar.

O milho crescendo no campo fora o seu maior pensamento. E o cavalo era a beleza do homem. Assim eram as coisas. Sua paz fora a beleza de um cavalo. Seria esta a história de uma usina vazia?

De súbito, no meio do tricô, apenas por glória, a mulher se erguendo e batendo asas sombrias sobre a cidade realizada – sombrias como os bichos eram sombrios, morosos e livres; sombrios sem que a dor fosse sofrimento; o que houvera de impessoal na sua vida a fazia voar.

A tarde se obscurecera e a viúva aproveitou a penumbra para aconchegar-se; no silêncio abriram água abundante, então ela debruçou-se para divisar o balde que a água enchia num som cada vez mais raso e cantante, o coração curioso como o de uma velha. Sensível, sensível. Tudo o que possuía de mais precioso estava fora dela: a água no balde? derramaram-na toda no terreno seco da loja. Da terra embebida erguia-se o cheiro sufocante de poeira – a viúva Correia tossiu de mentira, só para também se manifestar.

Chegara sem dúvida alguma a certo ponto de glória.

Também São Geraldo chegara a certo ponto, prestes a mudar de nome, diziam os jornais. Só isso se podia aliás dizer, só isso se podia ver, e ela via.

O rosto tomara uma dignidade quase física, finalmente possível de se transmitir a um filho – só que este passaria a vida a procurar justificar a herança, levando cegamente adiante a obscura raça de construtores. Que possuía como tradição a coragem (LISPECTOR: 1998b, p. 199).

Para Hannah Arendt (2009, p. 129), a linguagem metafórica possibilita o trânsito entre os assuntos não sensíveis e as nossas experiências sensíveis: “Não há dois mundos, pois a metáfora os une”. Assim, as imagens sombrias, da tarde obscurecida à “mulher se erguendo e batendo asas sombrias sobre a cidade realizada”, destacadas pelo narrador, estabelecem o nexos entre a introspecção e a exterioridade da personagem Lucrécia Neves, viúva, enquanto medita sobre a modernização de São Geraldo, representada pelo amálgama da imagem que concentra o aterro da cidade e o viaduto, juntamente à resistente busca de uma herança a ser transmitida, que habitaria apenas sob as ruínas da cidade: “a obscura raça de construtores. Que possuía como tradição a coragem” (LISPECTOR: 1998b, p. 199).

O narrador considera que contar a “história” da personagem, um “navio em alto mar” (LISPECTOR: 1998, p. 198), era mais difícil do que vivê-la, o que reforça o caráter tensional existente entre a articulação do discurso e a experiência do mundo. Em *A metáfora viva*, Paul Ricoeur discute o caráter de “paradoxo incontornável que se vincula a um conceito metafórico de verdade”, o qual consiste na convergência entre as críticas internas da “ingenuidade ontológica” e a da “demitização”, que incluem, na imanência da narrativa, o “agulhão crítico do ‘não é’ (literalmente) na veemência

ontológica do ‘é’ (metaforicamente)” (RICOEUR: 2005, p. 389). Em *A cidade sitiada*, o narrador reforça o entrecruzamento entre a própria história da personagem Lucrecia Neves, o “viver agora”, “alguma coisa avançando dia a dia como o que fica maduro” e a história contada, muito maior que a da personagem.

Nesse sentido, os “cavalos” são signos poéticos que estabelecem, na narrativa, um vínculo entre introspecção e exterioridade da personagem Lucrecia Neves, uma vez que representam tanto a resistência do arcaico mundo de São Geraldo, ainda que houvesse a sua modernização, bem como verificamos uma reflexão ontológica acerca da “beleza do homem”, “sua paz fora a beleza de um cavalo”. Silviano Santiago compreende (2004, p. 202), pois, que há um parasitismo recíproco, no universo ficcional de Clarice Lispector, entre a condição humana e a animal, na medida em que “a travessia da condição humana à condição animal, e vice-versa, é algo para ser usado e descartado logo em seguida, em favor de algo que lhe é superior – o humano do homem”.

Silviano Santiago observa que esse “parasitismo recíproco” pode ser verificado à proporção que aproximamos a narrativa do primeiro capítulo de *A cidade sitiada* aos fragmentos aforísticos de “Seco estudo de cavalos”. Os cavalos compreendem uma máscara ficcional, por meio da qual analisamos os aspectos arcaicos, de desordem, resistentes na conflituosa realidade social brasileira, em seu processo de modernização, bem como verificamos uma reflexão acerca da complexidade da condição humana, no que concerne tanto aos limites da racionalidade, quanto se observa uma reflexão existencial acerca da liberdade: “O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou” (LISPECTOR: 1999, p. 37).

Em *A cidade sitiada*, a máscara ficcional de Lucrecia Neves compreende uma interpretação da condição da mulher numa sociedade em transformação, em cujo processo é possível inferir também as “estruturas ruidosas”, resultantes do contexto de “crise dos fundamentos da vida humana” (HOBSBAWN: 2002, p.21), com as Grandes Guerras, que estavam latentes na Literatura de Franz Kafka. A “condição sitiada” da personagem evidencia o aspecto “kafkiano” da narrativa, haja vista que a personagem se encontra numa situação labiríntica, acerca da qual desenvolveremos reflexão sobre a clausura dos “espaços fechados” nos universos ficcionais de Clarice Lispector e de Franz Kafka. Em *A cidade sitiada*, a incerteza da protagonista é verificada desde a

fundação da cidade, com o surgimento da Associação de Juventude feminina de S. Geraldo (A.J.F.S.G):

Foi nessa época de brisa e indecisão, nesse momento de cidade ainda mal erguida, quando o vento é presságio e o luar horroriza pelo seu sinal – foi no descampado desta nova era que nasceu e morreu a Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo. De início votado à caridade, o grupo – fustigado pelos motores da usina, interrompido pelo tráfego dos cavalos e pelos súbitos apitos das fábricas – passou inesperadamente a ter seu próprio hino, e numa reviravolta que assustou mesmo as sócias – seu fim era agora o de enobrecer as coisas belas. A Associação teria talvez ficado na organização de tômbolas e recreios se não fosse Cristina que acendia um fogo vazio e destinado ao vazio, onde se consumiriam as sócias em nome da alma que deve progredir. Aos poucos as jovens se reuniam com um ardor na verdade sem causa. À tarde viam-se entrar na casa da reunião grupos apressados de moças pequenas, com quadris baixos e cabelos compridos, tipo feminino daquela zona. Em nome de uma esperança já assustadora incitavam-se e manifestavam-se no hino que falava com violência mal contida da alegria das flores, do domingo e do bem. Elas tinham medo da cidade que nascia (LISPECTOR: 1998b, p. 20).

As incertezas de Lucrécia Neves, diante das mudanças ocorridas no subúrbio de São Geraldo, em contraste com os ideais da personagem “vanguardista” Cristina, reforça o caráter alegórico da narrativa. O fogo destinado ao vazio acendido, sob a liderança de Cristina, representa uma resistência, uma “esperança já assustadora”, no entanto apagada pelo processo de modernização do subúrbio em metrópole: “E isso era S. Geraldo, cuja História futura, como na lembrança de uma cidade sepultada, seria apenas a história do que se tivesse visto” (LISPECTOR: 1998b, p. 23).

Lucrécia Neves, na medida em que São Geraldo se moderniza, assemelha-se ao modelo de “homem comum”, destituído de genialidade e de uma aura peculiar, conforme Hannah Arendt acerca dos heróis kafkianos e dostoiévskianos, os quais “desmascaram as estruturas ocultas da sociedade, que frustra as necessidades mais banais e destrói as mais elevadas intenções do homem” (ARENDR: 2008, p. 103). Nessa perspectiva, o “homem de boa vontade”, presentes também na poética de Clarice Lispector, conforme verificamos tanto na relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa, como também entre G.H. e Janair, além de evidenciar as falhas de uma sociedade dividida entre ordinários e extraordinários, revela sua “condição sitiada” no que tange aos âmbitos da introspecção e da exterioridade.

Concomitante à modernização da cidade, verificamos a dinamicidade do nexo entre introspecção e exterioridade, “na revelação de sua vida secreta”, uma vez que a condição de Lucrécia Neves: “Estava no seu pequeno destino insubstituível passar pela grandeza de espírito como por um perigo, e depois decair na riqueza de uma idade de

ouro e de escuridão, e depois perder-se de vista” (LISPECTOR: 1998b, p. 23). A narrativa apresenta uma trajetória ambivalente, o que reforça o aspecto de “liquidez de valores”, na concepção de Zigmunt Bauman (1999, p. 101), relativizados na medida em que Lucrecia Neves almeja enfrentar a complexidade de uma metrópole, resultante de um processo de modernização, com o “sepultamento” do subúrbio de São Geraldo, no qual se encontram suas raízes. Este processo proporciona, conforme destacaremos adiante, junto à concepção de Bauman (2001, p. 149), o advento da instabilidade entre “a memória do passado e a confiança no futuro”, pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade e a imortalidade das ações humanas.

5.3. Clausura: desindividuação e introspecção em Clarice e Kafka.

Eram três os degraus para a sala de jantar e a diferença de nível dispunha o aposento em profundidade. A má eletricidade do subúrbio, então distribuída apenas por algumas casas, construía à noite um compartimento cheio de estruturas e núcleos onde o tique-taque do pêndulo tombava preciso – círculos concêntricos se apagando nas sombras dos móveis. Abafadores de bule amarelecendo, o passarinho empalhado a caixa de madeira com vista dos Alpes na tampa, eram a presença minuciosa de Ana (LISPECTOR: 1998b, p. 63).

Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo. K. permaneceu longo tempo sobre a ponte de madeira que levava da estrada à aldeia e ergueu o olhar para o aparente vazio (KAFKA: 2008, p. 7).

Em *A cidade sitiada* e *O castelo*, verificamos uma relação entre introspecção e espacialidade, por meio da qual é possível analisar uma intersecção entre uma poética e uma ontologia na enunciação metafórica de ambos os romances, a partir dos espaços fechados, labirínticos, que se apresentam nos respectivos âmbitos ficcionais, conforme se percebe na descrição do subúrbio de São Geraldo, de “compartimentos cheio de estruturas” e “círculos concêntricos”, sob “má eletricidade”, bem como se observa na indicação da estrada escura, em que a personagem K. caminha sobre uma ponte de madeira e se limita a enxergar “o aparente vazio”. Conforme destacamos com Milan Kundera (2009, p. 102), no que compreende o sentido da palavra “kafkiano”, na história moderna, há tendências que o produzem na grande dimensão social: “a concentração progressiva do poder tendendo a se divinizar; a burocratização da atividade social que transforma todas as instituições em labirintos a perder de vista; a despersonalização do

indivíduo resultante disso”. O aparente vazio, fixo no horizonte da personagem K., reforça o caráter labiríntico da narrativa kafkiana.

As múltiplas temporalidades do âmbito introspectivo da personagem Lucrecia Neves, de *A cidade sitiada*, bem como em relação à personagem K., de *O castelo*, estabelecem o vínculo entre introspecção e a “liquidez” de valores observada com a massificação da complexa sociedade hodierna ocidental, na medida em que verificamos o desenraizamento destas personagens, no que tange à espacialidade. Conforme destacamos, na concepção de Zygmunt Bauman (2001, p. 15), o advento da “modernidade líquida” produziu profunda mudança na condição humana. Ainda que a liquefação dos padrões de dependência e interação tenha se tornado maleável, o que constitui um fator favorável às mudanças, o pensador enfatiza a tarefa inglória de dar consistência e manter os padrões diante da contínua e crescente fluidez exigida pelas novas técnicas do poder. Por conseguinte, Zygmunt Bauman discute o vínculo entre espacialidade e os valores éticos e morais em face da instabilidade do tempo na “modernidade líquida”:

É difícil conceber uma cultura indiferente à eternidade e que evita a durabilidade. Também é difícil conceber a moralidade indiferente às consequências das ações humanas e que evita a responsabilidade pelos efeitos que essas ações podem ter sobre outros. O advento da instabilidade conduz a cultura e a ética humanas a um território não-mapeado e inexplorado, onde a maioria dos hábitos aprendidos para lidar com os afazeres da vida perdeu sua utilidade e sentido. Na famosa frase de Guy Debord, “os homens se parecem mais com os seus tempos que com os seus pais”. E os homens e mulheres do presente se distinguem dos seus pais vivendo num presente “que quer esquecer o passado e não parece acreditar mais no futuro”. Mas a memória do passado e a confiança no futuro foram até aqui os dois pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das ações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento (BAUMAN: 2001, p. 149).

Zygmunt Bauman (2001, p. 147) considera que a instantaneidade do tempo modifica radicalmente a modalidade do convívio humano, notoriamente no que concerne à maneira como os humanos cuidam dos afazeres coletivos, haja vista que, ao longo da história, “o trabalho da cultura consistiu em peneirar e sedimentar duras sementes de perpetuidade, a partir de transitórias vidas humanas e de ações humanas fugazes, em invocar a duração a partir da transitoriedade, a continuidade a partir da descontinuidade, e em assim transcender os limites impostos pela mortalidade humana”. Na concepção de Kujawski (1991, p. 36), no contexto da “crise do século XX”, a erosão do cotidiano, epicentro do terremoto histórico e social, “compromete a construção

individual e coletiva do futuro”, o que reitera a liquidez dos pilares da memória do passado e a confiança no futuro, na medida em que, com a deterioração dos moldes da vivência do dia-a-dia, as estruturas edificadas tradicionalmente na história são abaladas.

Para Kujawski (1991, p. 56), a obra de Franz Kafka, sobretudo em *O processo* e *O castelo*, apresenta o melhor registro histórico e filosófico da ruptura da familiaridade cotidiana com o mundo, conforme se verifica na alegoria do porteiro e do lavrador, em cuja interpretação o pensador sugere o conflito de duas lógicas: a lógica da vida e a da Lei. Kujawski destaca que, com a ameaça do processo, a familiaridade de Joseph K com o mundo ordenado e pacífico é rompida, “o sem-sentido, o absurdo, a arbitrariedade do destino invadem sua vida” (KUJAWSKI: 1991, p. 57), uma vez que o personagem, preso em sua própria casa, vivencia o mal estar existencial de uma realidade estranhada:

Pois a lógica da Lei, em Kafka, é puramente tautológica, impondo-se como um imperativo vazio: “faça-se”, ou “não se faça”, e acabou. Alguma estranheza? Nenhum, quando se pensa que este é o princípio do social, dos usos sociais, que se cumprem coativamente, “porque sim”. Por que duas pessoas, ao se encontrarem, apertam as mãos? Porque sim. Por que razão a palavra “sol” designa o sol, palavra “flor” se refere à flor, e a palavra “botão” ao botão? Porque sim, porque assim determina a vigência social, que é forçosa, irracional e impessoal. A Lei seria absurda e mentirosa se acusasse Joseph K. de ser um criminoso. Mas a Lei não entra aqui em problemas de mérito, a Lei é Lei do processo, e determina que Joseph K. seja preso e executado, mais nada. De pouco serviria a K provar sua inocência, pois não é disso que se trata (KUJAWSKI: 1991, p. 58).

O embate entre as lógicas da Lei e da vida são verificadas também em *O castelo*, visto que o agrimensor K., ao não conseguir apresentar-se, permanece prisioneiro das hostilidades do castelo. Kujawski questiona que, nessa narrativa, a alegoria do lavrador e do portador acontece de outra forma, uma vez que, semelhante à distância que separa as pedras no jogo de xadrez, superada apenas por quem compreendesse os dispositivos superiores da Lei, K. permanece fisicamente próximo ao castelo, mas não se aproxima nem se comunica com ele: “Rejeitado pelo meio, não consegue comunicar-se eficazmente com ninguém, sofrendo a pressão inamistosa das autoridades e de quase todos os habitantes da comunidade. O estado de erradicação de K. chega ao máximo insuportável” (KUJAWSKI: 1991, p. 58). Nessa perspectiva, o pensador considera que a personagem K. representa bem a condição humana devorada pela crise, “perdido no mundo hostil e inabitável, no qual não pode construir abrigo seguro, nem relacionar-se com ninguém em caráter estável, sem diálogo possível com o contorno”. Para Kujawski

(1991, p. 59), uma interpretação que remonta ao mérito da condenação de Joseph K. e do agrimensor K. pode ser verificada na condição histórica do povo judeu.

No ensaio *Modernidade e ambivalência*, Zygmunt Bauman (1999, p.95-96) afirma que os judeus se destacaram enquanto protótipos dos estranhos na Europa dividida em nações-Estados: “Os judeus eram a ‘estranheza encarnada’, os errantes eternos, o resumo da aterritorialidade, a própria essência da falta de lar e da ausência de raízes, um espectro inexorizável de convencionalidade na casa do absoluto, de um passado nômade na era do assentamento”. O pensador considera que Franz Kafka, proveniente da cultura judaica, também pode vivenciar a experiência do estranho com profundidade, por suas características únicas, que formulavam um padrão de universalidade: “Com seus heróis sem nome, Kafka experimentou a culpa sem crime, com a sua consequência: a condenação sem julgamento. Ele viveu num ‘mundo em que é crime ser acusado’, no qual a suprema habilidade dos que não queriam ser condenados por esse crime era ‘evitar a acusação’” (BAUMAN: 1999, p. 96).

Para Zygmunt Bauman (1999, p. 101), Franz Kafka apresentou, tanto em seu universo ficcional quanto em sua experiência existencial, os traços universais da estranheza, por meio dos quais compreendemos o caráter ambivalente da vida moderna, “uma vida substituta, de dissimulação”, uma vida intermediária, na concepção de Bauman, acerca do nexos entre o histórico e o ficcional: “intermediária no espaço, intermediária no tempo, intermediária em todos os momentos fixos e lugares estabelecidos que, graças à sua fixidez, gabam-se de um endereço, de uma data, de um nome próprio” (1999, p. 194). O pensador enfatiza que o caráter estranho implica numa abdução da autonomia, do direito à autoconstituição, à autodefinição, bem como à própria identidade:

Por si mesmo o estranho é desprovido de todos os atributos, é de fato um homem sem qualidades (...). Sejam quais forem as qualidades que possam lhe dar um corpo e assim retirá-lo do vazio, são qualidades gratuitamente conferidas e podem ser por capricho retiradas. Na sua ausência de substância, o estranho é um arquétipo da universalidade: sem peso, insubstancial, inefável, a não ser que injetado com conteúdos de outras pessoas; em nenhum lugar está em seu lugar “natural”, é a própria antítese do concreto, do específico, do definido. O estranho é universal por não ter lar nem raízes. A falta de raízes relativiza tudo que é concreto e assim gera universalidade. Na falta de raízes tanto a universalidade quanto o relativismo encontram suas raízes. Sua afinidade veementemente negada é assim desmascarada. Ambos, à sua maneira, são produtos da existência ambivalente (BAUMAN: 1999, p. 101).

Para Bauman, a narrativa de Kafka “precede e introduz o mundo moderno, um mundo em que os nomes não são recebidos mas feitos e que, enquanto são feitos, não oferecem uma data fixa nem um lugar estabelecido e anulam a própria esperança dessa oferta” (BAUMAN: 1999, p. 195). Em *A paixão segundo G.H.*, esse processo de desindividuação pode ser verificado com a “despersonalização” e “deseroização”, concomitantes à paixão de G.H. e da própria narrativa, o que permite observarmos o movimento que relativiza a “montagem humana” da protagonista, desestabilizada com a perda da “terceira perna” que lhe servia como lastro de sua formação. Para Benedito Nunes (1989, p. 153), as figuras humanas de Clarice Lispector expõem-se à sanção e ao fracasso, haja vista que fogem ou procuram transgredir convenções sociais e morais: “A vida subjetiva constitui, assim, no mundo de Clarice Lispector, uma possibilidade de transgressão sem sucesso do sistema das relações práticas, da totalidade da organização social, que se fecha em torno da personagem, perpetuando e agravando o seu estado de carência”.

No que concerne ao nexos entre introspecção e exterioridade, Benedito Nunes destaca que o espaço literário da errância do sujeito, na obra de Clarice Lispector, exterioriza a possibilidade de transgressão que a vida subjetiva comporta, o que reforça a existência ambivalente proporcionada pelo “naufrágio da introspecção”. Para o crítico, a concretização dessas transgressões são verificados nas narrativas da escritora por meio das “inversões súbitas – da inquietude na quietude contemplativa, do ímpeto libertário na renúncia e na abdicação” (NUNES: 1989, p. 153):

Do primeiro ao último romance de Clarice Lispector, a ação propriamente dita se desenvolve na forma de uma errância, ao mesmo tempo interior e exterior das personagens, compreendendo, nos dois primeiros – *Perto do coração selvagem* e *O lustre* – os itinerários simétricos de Joana (viagem sem rumo certo) e de Virgínia (viagem de ida e volta entre o campo e a cidade); no terceiro – *A cidade sitiada* –, as “traições” de Lucrecia Neves a São Geraldo e sua deserção final; e nos três últimos – *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.* e *O livro dos prazeres* –, uma via de peregrinação, seja o itinerário circular de Martim, a descida introspectiva vertiginosa de G.H. ou a aprendizagem de Lori. Sob qualquer desses aspectos, a errância corresponde, implícita ou explicitamente, a uma busca ética ou espiritual ao longo de uma trajetória, que se apoia na figura concreta de uma fuga, com que se alterna e confunde (a trilha da evasão física de Martim e da evasão psicológica de G.H.).

A busca que cabe nessa trajetória, e que define o estado de errância, se inicia por um rompimento com determinada ordem de circunstâncias – o meio familiar (PCD e L), os mores sociais (CS), as leis (ME), o sistema social (PSGH) – provocando um desequilíbrio, que parece resultar ora de forças estranhas ao indivíduo, ora do desejo de liberdade ilimitada que o possui, e tendo como consequência a transgressão de códigos, inclusive o linguístico e o religioso. De qualquer maneira aquelas que buscam fugindo,

ou que fogem buscando, são transgressoras da ordem de que voluntária ou involuntariamente se separam (NUNES: 1989, p. 152).

Na concepção de Benedito Nunes (1989, p. 151), Clarice Lispector expõe a si mesma, juntamente com “o dilaceramento de sua escritura equívoca, que só possui e cria a realidade negativamente, aproximando-se, pelo silêncio, do indizível, da mudez que a extinguiria”. Cabe, pois, questionarmos as considerações do crítico, haja vista que a condição labiríntica das personagens permite uma discussão sobre a presença da cultura judaica no universo ficcional clariceano, bem como é possível inferir uma reflexão acerca das dificuldades enfrentadas pela família Lispector, nos pogroms que antecederam a Primeira Guerra Mundial. Benedito Nunes enfatiza, pois, que “a verdade de Joana, de Virgínia, de Lucrecia Neves, de Martim e de G.H. é a verdade do escritor, a quem pertence a paixão da existência e da linguagem que lhes tinham sido delegadas” (NUNES: 1989, *idem*).

Em *Retratos antigos*, ao descrever os retratos da família, Elisa Lispector (2012, p. 103) destaca que as marcas de violência dos fatídicos pogroms ficaram registradas na fotografia da mãe, em “signos e dizeres” que remontam a essa tragédia que resultou na sua invalidez: “Sim, a mãe era bela. Tinha um porte nobre. Outro tivesse sido o rumo da História, a sua altivez bem teria combinado com os heráldicos brasões que ornamentavam a sua fotografia”. Na poética de Clarice Lispector, os signos e dizeres relacionados ao sofrimento da mãe constituem contundente representância dos “tempos sombrios” vivenciados pela escritora ainda em sua infância. Conforme destacamos na crônica “Pertencer”, a narradora afirma que desde o berço a primeira vontade fora a fome humana de pertencimento: “ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino” (LISPECTOR: 1999, p. 110). Nesta narrativa, verificamos uma reflexão acerca das “raízes” da formação da escritora, as quais se disseminam em sua rizomática tessitura poética. Em “Pertencer”, ao destacar o modo bonito como a mãe fora preparada para dá-la à luz, revela a frustração por não curá-la, após o parto, uma superstição espalhada entre a família.

Ao descrever a figura do pai²⁹, além da expressão de seriedade e respeito com que sempre olhou nos olhos de seu interlocutor, Elisa Lispector (2012, p. 115) destaca

²⁹ De forma semelhante ao que escreve Clarice Lispector (1999, p. 79-80), na crônica “Persona”, Elisa Lispector (2012, p. 113) destaca a maneira concisa como o pai reconhecia as qualidades de um ser humano, com a simples expressão *mensh* (pessoa, gente): “Uma feição de seu caráter era não ser pródigo em elogios, e não porque não reconhecesse as qualidades de alguém, mas por ausência daquele traço de servilismo que se nota em certas pessoas que a lisonja faz dobrar. E bem pelo contrário, tanto mais reconhecesse as qualidades nobres de alguém, mais sóbrio se mostrava no trato. Uma expressão que usava

que “o humanismo e o respeito à Vida em todas as suas manifestações eram, efetivamente, os traços de seu caráter, de sua maneira de ser e de conhecer o mundo”. A escritora reforça que o estigma de ser judeu vedou-lhe a oportunidade de ingressar numa universidade, como também fora interdito de ser dono de uma gleba. A referência de dedicação do pai aos estudos da *Torah* e do *Talmud* registram a presença de uma cultura religiosa, judaica, transmitida às filhas: “O piedoso sentimento religioso do pai, a quem sempre vira debruçado sobre os Livros Santos, nele havia-se transformado num pensamento a um só tempo espiritual e humanista” (LISPECTOR: 2012, p. 115). Para Elisa Lispector (2012, p. 114), o pai era movido por uma incontida ânsia de saber, “queria ganhar, queria viver. Desejava conhecer o mundo. Tinha os olhos abertos para a vida”.

Em *A cidade sitiada*, à proporção que São Geraldo se transforma de subúrbio em metrópole, observamos o inconformismo da protagonista em relação a sua condição social, uma vez que almeja transgredir sua “condição sitiada”. Na narrativa alegórica, Lucrécia Neves procura se desprender de suas raízes ao buscar a civilização, o que reforça a ambivalência de sua existência, na medida em que, em sua “trajetória errante”, a personagem adquire um caráter de universalidade. Conforme enfatiza Benedito Nunes (1989, p. 36), “a romancista acentua particularmente, graças ao ângulo do distanciamento, essa reversão da experiência interna, objetificada para o próprio sujeito, como reflexo de uma realidade que lhe é estranha e com a qual se identifica”. Para o crítico, as mudanças ocorridas na cidade se associam à experiência interior de Lucrécia Neves, que leva “uma vida dúplice”, em transformação, assim como a própria condição da mulher, em busca de sua afirmação na sociedade hodierna: “Mocinha namoradeira à caça de um bom partido, e bairrista, ela passeia seu tédio pela cidade, caminhando, de devaneio em devaneio, e nutrindo secretamente a esperança de libertar-se dos muros imaginários que sitiam São Geraldo” (NUNES: 1999, p. 32).

Enquanto máscara ficcional clariceana, a trajetória de Lucrécia Neves, em sua permanente busca para ir além dos “muros imaginários” que sitiam São Geraldo, apresenta o desafio do desprendimento, enfrentado pela própria família Lispector com o intuito de fugir dos pogroms, assim como verificamos a pertinência da interpretação do crítico José Américo Mota Pessanha (1989, p. 191), no que tange à associação entre a

com alguma frequência era a *fainer mensh* (uma pessoa distinta), mas se a pessoa lhe merecia admiração total, designava-a tão somente com a expressão *mensh* (mensch: pessoa, gente). Assim, quando dizia fulano é “um mensh”, havia-lhe rendido a mais alta homenagem”.

“cidade sitiada” e a própria resistência da condição humana, “às grandes escuridões além da Cancela”, diante da ambição do homem para se descobrir além dos próprios muros que o enclausuram.

Nesse contexto de busca e desprendimento, em *Escritos judaicos*, Hannah Arendt (2016, p. 515) discute a condição do pária judeu, no que tange à existência ambivalente da universalidade proporcionada pela falta de raízes, o que reitera o aspecto de indefinição e destituição de atributos representado pela personagem. Assim, a pensadora destaca, na narrativa de *O castelo*, o caráter de estranheza de K, envolvido em situações e perplexidades da vida judaica, evidenciado no fato de não pertencer “quer às pessoas comuns, quer aos seus governantes”:

Aos olhos dos burocratas menores, sua existência mesma era devida meramente a um “erro” burocrático, enquanto seu *status* de cidadão era de papel, enterrado em “pilhas de documentos eternamente subindo e caindo” ao seu redor. Ele é acusado continuamente de ser supérfluo, “indesejado e no caminho de todos”, de precisar depender, como estrangeiro, da magnanimidade de outras pessoas e de ser tolerado somente em razão de um misterioso ato de graça.

O próprio K. é de opinião de que tudo depende de ele tornar-se “indistinguível”, e “isso tão logo quanto possível”. Ele admite que os governantes irão seguramente obstruir o processo. O que ele busca, nomeadamente, a completa assimilação, é algo que eles não estão prontos para reconhecer – mesmo enquanto uma aspiração. Em uma carta do castelo é dito a ele claramente que ele terá de decidir “se prefere tornar-se um trabalhador do vilarejo com uma conexão distintiva mas meramente aparente com o Castelo ou um pretenso trabalhador do vilarejo cuja verdadeira ocupação é determinada por intermédio de Barnabás (o mensageiro da corte)” (ARENDR: 2016, p. 515).

Hannah Arendt enfatiza que a literatura de Kafka discute o drama da assimilação do judeu médio de pouca importância, que não quer nada além dos seus direitos enquanto ser humano. Nessa perspectiva, a pensadora considera que a personagem K., em seu esforço para se tornar “indistinguível”, representa o típico “homem de boa vontade”, que não pode se dar o luxo de ser ambicioso, portanto segue com a incumbência de lutar pelo mínimo dos direitos humanos: “Ele demanda nada mais do que o que constitui o direito de todos os homens, e não se satisfará com menos. Toda sua ambição é ter ‘um lar, uma posição, trabalho de verdade para fazer’, casar-se e ‘tornar-se um membro da comunidade’. Porque como estrangeiro ele não tem a permissão para gozar desses pré-requisitos óbvios da existência humana” (ARENDR: 2016, p. 517). Assim, na medida em que a personagem K. busca uma vida “normal”, devendo comportar-se como se estivesse de fato inteiramente sozinho, questiona o

problema humano básico da assimilação, o que pode ser verificado na poética de Clarice Lispector, conforme destacamos a partir da crônica “Pertencer”.

Hannah Arendt observa que a “existência normal”, almejada por K., tornara-se excepcional, por consequência da submissão dos habitantes do vilarejo ao regime imperante do castelo: “não há lugar nele para qualquer homem de boa vontade que deseje determinar sua própria existência” (ARENDR: 2016, p. 519). Na concepção de Hannah Arendt, K., enquanto um simples homem, almeja que cada ser humano deveria viver sua própria vida como um ser humano normal: “Uma verdadeira vida humana não pode ser levada por pessoas que se sentem destacadas das simples e básicas leis da humanidade, nem por aqueles que escolhem viver em vácuo, mesmo que sejam levados a isso pela perseguição. A vida dos homens deve ser normal, não excepcional” (ARENDR: 2016, p. 521).

A pensadora considera que *O castelo* é a narrativa kafkiana que nitidamente discute o problema judaico, uma vez que, dentro da estrutura da sociedade contemporânea, “o homem de boa vontade é levado hoje ao isolamento, assim como o estrangeiro-judeu no castelo. Ele se perde ou morre de exaustão” (ARENDR: 2016, p. 523). No que concerne à questão do “pertencimento”, numa estrutura social em que um “homem comum” possa viver, sem se exaurir, como um homem entre os homens, Hannah Arendt (2016, idem) reforça que “somente quando um povo vive e funciona em consórcio com outros povos ele pode contribuir para o estabelecimento sobre a Terra de uma humanidade comumente condicionada e controlada”. Em *O castelo*, K. enfrenta a relação de estranheza entre os aldeões, à proporção que, para levar uma “vida simples, decente”, precisa renunciar às reivindicações de liberdade individual e inviolabilidade.

No ensaio “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”, Albert Camus (2013, p. 128) destaca que “o natural” compreende a qualidade mais sensível da narrativa kafkiana. O pensador argumenta que há, na narrativa kafkiana, o paradoxo singular proporcionado pela relação entre a estranheza da vida de um homem e a simplicidade com que este a aceita, conforme se observa, em *A metamorfose*, na terrível iconografia de uma ética da lucidez”, por meio do inimaginável assombro que experimenta Gregor Samsa ao sentir o bicho em que ele, sem esforço, se tornou: “É nessa ambiguidade fundamental que está o segredo de Kafka. Essas perpétuas oscilações entre o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universal, o trágico e o cotidiano, o absurdo e o lógico reaparecem na sua obra inteira e lhe dão ao mesmo tempo sua ressonância e significado” (CAMUS: 2013, p. 129).

Para Albert Camus (2013, idem), há uma “absurdidade fundamental, ao mesmo tempo que uma implacável grandeza” na condição humana, da qual se engendra o “estranho”, haja vista que se apresenta o divórcio entre nossas intemperanças da alma e as alegrias perecíveis do corpo. Na Literatura de Kafka, Camus compreende que a tragédia pelo cotidiano e o absurdo pela lógica evidenciam o jogo de contrastes paralelos para simbolizar essa “absurdidade”, na qual se verifica uma cumplicidade secreta que une ao trágico o lógico e o cotidiano, que proporcionam uma “condição sitiada”, uma clausura esperançosa das personagens, acerca das narrativas de *O Processo* e *O castelo*:

Nesse universo sem progresso, Kafka vai inserir a esperança de uma forma singular. A esse respeito, *O processo* e *O castelo* não tomam a mesma direção. Eles se completam. A insensível progressão que se pode notar de um para o outro representa uma conquista descomunal na ordem da evasão. *O processo* apresenta um problema que *O castelo*, de certo modo, resolve. O primeiro descreve, segundo um ponto de vista quase científico, mas sem concluir. O segundo, à sua maneira, explica. *O processo* diagnostica e *O castelo* imagina um tratamento. Mas o remédio ali proposto não cura. Ele só faz a doença retornar à vida normal. Ajuda a aceitá-la. Num certo sentido (pensemos em Kierkegaard), ele a leva à cura. O agrimensor K. não pode imaginar outra preocupação além da que o devora. Até aqueles que o cercam se apaixonam por esse vazio e essa dor que não tem nome, como se o sofrimento revestisse assim um rosto privilegiado (CAMUS: 2013, p. 131-132).

Albert Camus considera que, em *O castelo*, a submissão de K. ao cotidiano se torna uma ética, na medida em que busca conseguir que o Castelo o adote: “O que ele quer é um ofício, um lar, uma vida de homem normal e são. Está cansado de sua loucura. Quer ser razoável. Quer se desembaraçar da maldição particular que o torna estrangeiro na aldeia” (CAMUS: 2013, p. 133). O pensador reforça que a narrativa kafkiana recusa a seu deus a grandeza moral para melhor se lançar em seus braços; por conseguinte, na medida em que o homem se resigna a aceitar esse absurdo da existência, questiona qual esperança é maior do que a que permite escapar dos limites da condição humana. Para Camus (2013, p. 136), na agrimensura de uma divindade sem superfície, é possível verificar a marca de uma lucidez que renega: “Em um mundo em que tudo se dá e nada se explica, a fecundidade de um valor ou de uma metafísica é uma noção vazia de sentido”.

Para Camus (2013, p. 122), Sísifo é o herói do absurdo, tanto por sua paixão pela vida quanto pelo suplício indescritível em que se ocupa em não completar nada: “Imagino ainda Sísifo indo outra vez para seu rochedo, e a dor estava no começo.

Quando as imagens da terra se mantêm muito intensas na lembrança, quando o apelo da felicidade se faz demasiadamente pesado, acontece que a tristeza se impõe ao coração humano: é a vitória do rochedo, é o próprio rochedo”. Na concepção de Camus, o homem absurdo, representado por Sísifo, se considera senhor de seus dias, ainda no instante sutil em que se volta sobre sua vida, retornando para seu rochedo: “contempla essa sequência de atos sem nexos que se torna seu destino, criado por ele, unificado sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem toda humana de tudo que é humano, cego que quer ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre caminhando”.

Interpretando Franz Kafka, Albert Camus aponta que há uma particularidade que nos permite a compreensão do caráter estrangeiro, verificado nas contradições inerentes ao nexo entre a realidade histórica e a ficcional; por conseguinte, o pensador destaca que “o espírito projeta no concreto sua tragédia pessoal”, por meio de um “paradoxo permanente que dá às cores o poder de expressar o vazio e aos gestos a força de traduzir as ambições eternas”. Em “O veredicto”, os contrastes que simbolizam a “absurdidade”, da qual resulta a “cumplicidade secreta que une ao trágico o lógico e o cotidiano”, podem ser verificados na conflituosa relação familiar do jovem comerciante Georg Bendemann, que além de sofrer com a morte da mãe, vivencia a opressão da autoridade do pai, o qual estranhamente condena o filho ao afogamento. Na narrativa kafkiana, o estranho se verifica com a incerteza e a “liquidez” dos laços humanos, tanto no relacionamento com a noiva, bem como em relação ao amigo que se encontrava numa condição de estrangeiro em São Petersburgo:

– Na realidade eu só queria dizer a você – continuou Georg, acompanhando completamente absorto os movimentos do velho — que acabo de anunciar a São Petersburgo o meu noivado.

Puxou um pouco a carta de dentro do bolso e deixou-a cair outra vez.

– Como assim, a São Petersburgo? – perguntou o pai.

– Ao meu amigo, é claro – disse Georg buscando os olhos do pai.

“Na loja ele é totalmente diferente do que é aqui, sentado com todo o peso do corpo e os braços cruzados sobre o peito”, pensou.

– Ah, sim, ao seu amigo – disse o pai com ênfase.

– Você sabe muito bem, pai, que a princípio eu quis ocultar o meu noivado dele. Por consideração, por nenhum outro motivo. Você mesmo sabe que ele é uma pessoa difícil. Eu disse cá comigo: ele pode ter notícia do meu noivado através de terceiros, embora seja pouco provável com o tipo de vida solitária que leva – isso eu não posso evitar –, mas por mim é que ele não deve ficar sabendo.

– E agora você mudou de opinião? – perguntou o pai, pôs o amplo jornal sobre o parapeito da janela e sobre os óculos, que cobriu com a mão.

– É, agora mudei de opinião. Se ele é um bom amigo, pensei comigo, então um noivado que me faz feliz é também uma felicidade para ele. Por isso não hesitei mais em anunciá-lo. Antes porém de remeter a carta, queria dizer isso a você.

– Georg – disse o pai esticando para os lados a boca desdentada –, ouça bem. Você veio a mim para se aconselhar comigo sobre esse assunto. Isso o honra, sem dúvida. Mas não é nada, é pior do que nada, se você agora não me disser toda a verdade. Não quero levantar questões que não cabem aqui. Desde a morte da nossa querida mãe aconteceram certas coisas que não são nada bonitas. Talvez chegue a hora de também discuti-las – e talvez ela chegue mais cedo do que pensamos. Na loja muita coisa foge ao meu controle, talvez não pelas minhas costas – não quero agora supor que seja pelas minhas costas –, não tenho mais força suficiente, minha memória começa a falhar, já não tenho visão para tudo isso. Em primeiro lugar, é o curso da natureza; em segundo, a morte da nossa mamãe me abateu muito mais do que a você. Mas já que estamos falando desse assunto, dessa carta, peça-lhe por favor, Georg, que não me engane. É uma ninharia, não vale nem um suspiro, por isso não me engane. Você realmente tem esse amigo em São Petersburgo? (KAFKA: 2011, p. 34-36).

Em “O veredicto”, conforme enfatiza o biógrafo Ernst Pawel (1986, p. 265), o conflito entre pai e filho compreende o tema central da narrativa, não obstante o escritor transformar a própria essência da realidade, “num nexos alusivo de forças que não eram menos reais, por estarem, em geral, além dos rótulos prosaicos e sujeitas a uma lógica não restringida pelos silogismos primitivos de causa e efeito”. Nesse sentido, Pawel compreende que essa ambiguidade multifacetada evoca o sentimento da condição humana em toda sua desconcertante complexidade, deixando também a história em aberto para que comporte uma multiplicidade de interpretações, uma vez que considera que o poder do pai sobre os filhos deriva de fontes muito mais impenetráveis e profundas do que a dependência econômica, física e emocional em que se manifesta: “se o pai de ‘A Condenação’ era Hermann Kafka, era também todos os Hermann Kafkas que proliferavam em Praga, todos os ‘patriarcas’ judeus alemães da geração pós-emancipação, todos os pais mortais que mutilavam seus filhos e, por fim, o fantasma do pai enquanto reflexo da onipotência divina” (PAWEL: 1986, *idem*).

Para Ernst Pawel (1986, p. 269), as ideias de Kafka sobre o poder e a autoridade, sobre a culpa, a punição e o destino do homem num mundo desumano revelaram-se vastamente mais simples e infinitamente mais complexas. Em “O Foguista”, único texto revisado pelo autor e publicado durante sua vida, o biógrafo considera que a ruína e o declínio de Karl Rossmann, assim como seu exílio e sua rebelião, marcam uma mudança crucial na narrativa kafkiana, que compreende também sua condição de estrangeiro: “uma ampliação do foco estreito para uma visão muito mais ampla da autoridade, uma visão em que o pai acaba sendo rebaixado a mero laçoi dos

inomináveis poderes vigentes”. Nesta narrativa, a condição de estrangeiro de Karl Rossmann pode ser verificada na medida em que vivencia uma situação labiríntica, com uma ruptura tanto do território a que pertencia quanto de laços familiares, uma vez que fora mandado pelos próprios pais para a América, porque uma empregada o seduziu e tivera um filho seu. A inconsistente relação entre pai e filho pode ser verificada com a indefinição da partida de Karl Rossmann, no momento em que lhe entrega a mala:

Quando o pai lhe entregara a mala para todo o sempre, ele dissera brincando: “Quanto tempo será que vai ficar com ela?”, e agora talvez a preciosa mala já estivesse seriamente perdida. O único consolo era que o pai dificilmente podia ficar sabendo de sua situação atual, mesmo que viesse a investigar. O máximo que a companhia de navegação podia dizer era que ele tinha chegado a Novayork. O que Karl lamentava era o fato de não ter trocado de camisa, p. ex. Nisso ele havia economizado no lugar errado; agora que ele, justo no início de sua carreira, precisava se apresentar com roupas limpas, seria obrigado a aparecer vestindo uma camisa suja (KAFKA: 2012, p. 18-19).

Ernst Pawel destaca que a natureza progressivamente mais pessimista da visão de Kafka, pode ser verificada com as aventuras subsequentes de Karl Rossmann, numa condição de estrangeiro, reforçada pela incerteza de um jovem que inicia a sua carreira numa incômoda condição, “vestindo uma camisa suja”, uma vez que a narrativa se desenvolve, conforme enfatiza o biógrafo, “numa rápida espiral descendente que o arrastou, em ciclos recorrentes de aviltamento, para um abismo do qual somente Deus, um milagre ou uma revolução poderiam ainda resgatá-lo” (PAWEL: 1986, p. 270). Organizadas por Max Brod após a morte de Kafka e publicadas por Kurt Wolff em 1927, juntamente com “O Foguista”, sob o título de Amerika, Ernst Pawel observa que a narrativa apresenta a “condição sitiada” do estrangeiro, ao destacar “um vasto território, repleto de sonhos nacionais e pesadelos de imigrantes, parte dela espantosamente presciente em suas fantasias sobre a realidade norte-americana” (PAWEL:1986, p. 270).

Nessa perspectiva, Zygmunt Bauman reitera que a condição de estrangeiro do judeu possibilitou uma mistura ambivalente “de programa universalista e prática relativista”, uma vez que, de forma forçada, foram para “o vazio por pressões assimilatórias contraditórias”, “para o espaço aberto e a ambivalência e tinham plena consciência de quão ingovernáveis e ilimitados eram esse espaço vazio e falta de clareza encontrados na morada que não escolheram”. Na concepção de Bauman, “o estranho visa a eliminação de todas as divisões que se colocam no caminho da humanidade

uniforme, essencial; esta é a última esperança que lhe resta para apagar sua própria exterioridade” (BAUMAN: 1999, p. 95).

Em *O castelo*, a personagem K. vivencia uma condição labiríntica de estranheza em relação tanto ao espaço, quanto ao outro, após ser surpreendido por um jovem que o despertou do sono e se apresentou cortesmente como filho do castelão, sob a advertência de que não era permitido pernoitar na aldeia, propriedade do castelo: “Em que aldeia eu me perdi? Então existe um castelo aqui?” (KAFKA: 2008, p. 7). A exigência da permissão de permanência no condado, imposta pelo jovem, evidencia a hostilidade em relação ao estrangeiro, conforme se verifica no seguinte diálogo:

– Isso são maneiras de vagabundo! – bradou ele. – Exijo respeito pela autoridade do conde. Eu o acordei para comunicar-lhe que o senhor deve abandonar imediatamente o condado.

– Chega de comédia – disse K. em voz ostensivamente baixa, deitou-se e puxou a coberta. – O senhor está indo um pouco longe demais, jovem, e amanhã eu ainda volto a falar do seu comportamento. O dono do albergue e aqueles senhores são testemunhas. Mas de resto deixe-me dizer-lhe que sou o agrimensor que o conde mandou chamar. Meus ajudantes chegam amanhã na carruagem com os aparelhos. Eu não quis perder a oportunidade de fazer uma campanha pela neve, mas infelizmente me desviei algumas vezes no caminho e por isso cheguei tão tarde. Eu sabia por conta própria, ainda antes que o senhor me ensinasse, que era tarde demais para me apresentar agora no castelo. Por isso também me contentei com este pouso noturno que o senhor – dito com suavidade – teve a indelicadeza de perturbar. Com isso estão encerradas minhas explicações. Boa noite, senhores. (KAFKA: 2008, p. 8).

A condição de estrangeiro do agrimensor K., um “homem comum” perdido no labirinto burocrático do castelo, reforça a concepção da pensadora Hannah Arendt (2008, p. 103) de que o herói kafkiano contrasta com o motor da sociedade à qual ele não se ajusta, que é a funcionalidade; por conseguinte, “desmascara as estruturas ocultas da sociedade”. No ensaio *Sonhador insubmisso*, Michael Löwy (2005, p. 176-177) considera que o agrimensor não é um estrangeiro qualquer, uma vez que ousa formular críticas e também pretende ter direitos, portanto “recusa a servidão voluntária”: “Não é um contestador, sem dúvida: ele pede apenas o reconhecimento de suas funções de agrimensor. Mas em nenhum momento ele tem a atitude amedrontada e submissa dos aldeões”. Para o ensaísta, o tema da insubmissão individual compreende uma dimensão essencial da narrativa, uma vez que o agrimensor se encontra, na condição de estrangeiro, “em posição de exterioridade diante da relação-subordinação entre o Castelo e a aldeia” (LÖWY: 2005, p. 182).

Para Michael Löwy (2005, p. 162), a arquitetura da narrativa kafkiana é construída em torno da tríade: o Castelo, a aldeia e o agrimensor. Ao discutir acerca da representatividade da figura do castelo, ainda que o considerando simplesmente como sede de um poder terrestre e humano, o ensaísta enfatiza a tensão existente entre Castelo e aldeia, o que evidencia, por meio do contraste entre o Estado e o povo, mais que um poder de despotismo arcaico, a exemplo da monarquia austro-húngara, uma vez que põe em questão os fundamentos despóticos do Estado moderno, “com seu aparelho democrático, hierárquico e impessoal, autoritário e alienado” (Löwy: 2005, 163).

Nessa perspectiva, o ensaísta enfatiza que o agrimensor K. se encontra diante de um Castelo, cujo sistema administrativo se apresenta “distante e arbitrário, que governa a aldeia por intermédio de um aparato de burocratas cujo comportamento é grosseiro, inexplicável e rigorosamente desprovido de sentido” (Löwy: 2005, idem). A clausura do agrimensor K., na labiríntica narrativa, pode ser verificada na medida em que as funções administrativas e a vida se encontram bastante entrelaçadas, a ponto de privar a personagem “da possibilidade de pequenas vitórias”:

A relação direta com as autoridades não era, na verdade, difícil demais, pois as autoridades, por mais bem organizadas que fossem, sempre tinham de defender coisas remotas e invisíveis em nome de senhores remotos e invisíveis, ao passo que lutava o mais vivamente possível por coisas próximas, ou seja, por ele mesmo e, além disso, ao menos nos primeiros tempos, por vontade própria, uma vez que era o agressor, sem ser apenas ele que lutava por si, mas também, ao que parece, outras forças que não conhecia, mas nas quais podia crer a partir das medidas tomadas pelas autoridades. Mas por se mostrarem amplamente receptivas, em caráter prévio e em coisas menos essenciais – até agora não se tratara de nada mais que isso –, as autoridades o privavam da possibilidade de pequenas e fáceis vitórias e, com essa possibilidade, também da satisfação correspondente e da segurança bem fundada, que dela derivava, para outras lutas maiores. Em vez disso deixavam K. deslizar por toda parte que quisesse, se bem que apenas no interior da aldeia, minando-o e enfraquecendo-o com isso: aqui elas eliminavam qualquer luta que houvesse e desse modo o deslocavam para a vida extra-administrativa, totalmente sem transparência, turva, estranha (KAFKA: 2008, p. 70-71).

Para Michael Löwy (2005, p. 165), ao destacar o distanciamento das autoridades e o caráter “mecânico” do sistema burocrático do Castelo, a narrativa kafkiana “descreve uma espécie de moto-perpétuo burocrático, um aparelho administrativo que se autonomiza e gira no vazio, em torno de si mesmo”. O ensaísta aponta que a narrativa apresenta questões que estão no cerne da modernidade, no que diz respeito à impessoalidade e liquidez nas relações humanas, haja vista que o sistema burocrático é apresentado “como um mundo reificado, no qual as relações entre indivíduos

convertem-se em coisa, um objeto independente, uma engrenagem cega” (LÖWY: 2005, p. 166).

Conforme Michael Löwy (2005, p. 169), o Castelo era tão inacessível para K. quanto o tribunal de *O Processo* para Joseph K, uma vez que os funcionários são distantes e intocáveis, para a maioria dos aldeões. Não obstante, o ensaísta destaca que, em *O Castelo*, verificamos “um quadro de brutal e opressiva dominação masculina sobre as mulheres”, visto que as relações sexuais entre os funcionários do Castelo e as mulheres da aldeia reforçam a coisificação das relações: “Aparentemente, essas práticas sexuais contradizem a impessoalidade das funções administrativas. De fato, as relações dos funcionários com as mulheres não são, no sentido estrito, relações pessoais: elas são tratadas como figuras intercambiáveis e como simples objetos de consumo sexual” (LÖWY: 2005, p. 170).

A relação de dominação do Castelo sobre a população da aldeia, inspirando-lhe medo e obediência, reforça a condição de clausura dos aldeões em relação à hostilidade dos funcionários do Castelo. Na concepção de Michael Löwy (2005, p. 171), o banimento da personagem Amália e de toda a sua família, pelas autoridades do Castelo, como se fossem párias, evidencia o controle de Klammer, sob intransigente lógica administrativa, uma vez que são tratados como se não fossem mais humanos. Por conseguinte, considera uma falta irreparável a contestação de Amália em relação ao assédio do funcionário Sortini. A carta de intimação, por ele endereçada a Amália, reforça a relação de opressão masculina sobre as mulheres no Castelo, conforme destaca a personagem Olga, respondendo a K, acerca do conteúdo escrito:

A carta era de Sortini, endereçada à moça de granada. Não consigo reproduzir o conteúdo. Era uma intimação para procurá-lo na Hospedaria dos Senhores, e na verdade Amália devia ir imediatamente, pois Sortini tinha de partir em meia hora. A carta estava escrita com expressões mais vulgares, que eu ainda nunca tinha ouvido, e só adivinhei o conteúdo pela metade, a partir do contexto. Quem não conhecia Amália e tivesse apenas lido aquela carta, a teria considerado uma moça desonrada, para a qual alguém ousara escrever naqueles termos, mesmo que ela não tivesse absolutamente tocada. E não era uma carta de amor, não havia ali nenhuma palavra de carinho; pelo contrário, Sortini estava obviamente furioso pelo fato de que a visão de Amália o houvesse capturado e desviado os seus negócios. Concluímos mais tarde que Sortini queria, naquela tarde, provavelmente ir para o castelo e só havia permanecido na aldeia por causa de Amália; de manhã, cheio de raiva porque também à noite não conseguia esquecer Amália, havia escrito a carta. Diante dela era preciso primeiro ficar indignado – até a pessoa de maior sangue-frio o faria -, depois, porém, com alguém que não fosse Amália, provavelmente prevaleceria o medo diante do tom ameaçador; em Amália perdurou a indignação, ela não conhece o medo, nem para si nem para os outros. E

enquanto eu buscava outra vez refúgio na cama, debaixo dos cobertores, e repetia para mim o final interrompido da frase – “Venha logo, pois senão!...” – Amália ficou no banco da janela, olhando para fora, como se ainda esperasse outros mensageiros e estivesse disposta a tratar qualquer um deles como havia tratado o primeiro (KAFKA: 2008, p. 220-221).

Assim como o agrimensor K., Amália também recusa a servidão voluntária e sua insubmissão individual à intransigente lógica administrativa do Castelo representa uma resistência feminina, diante das “engrenagens cegas” do sistema burocrático. No entanto, a família de Amália sofre com a ignominiosa condição de submissão ao poder, visto que foram excluídos de todos os círculos, conforme destaca Olga, ao reagir com indignação à carta de Sortini: “não falavam de nós como de seres humanos, nosso nome de família não foi mais mencionado; quando precisavam de nós, chamavam-nos Barnabás”. A intransigência administrativa do Castelo evidencia, com a imposição das punições, a condição de “pária” à família de Amália, uma vez que, ao serem excluídos, são relegados no que diz respeito à pluralidade da condição humana.

Conforme destacamos na parábola do sacerdote, no capítulo “Na Catedral”, de *O Castelo*, a condição labiríntica do insistente homem do campo que aspirava à entrada da lei ao último dos porteiros, apresenta o seguinte questionamento: “Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?” (KAFKA: 2005, p. 215). A reação de Amália permite que questionemos acerca de uma explicação sobre a condição de submissão degradante imposta às mulheres da aldeia, uma vez que a condição de objeto de consumo sexual pelos funcionários fora normatizada. Devido às perseguições, a família enfrenta a humilhante situação de recorrer ao pedido de perdão, a “pedir ou assediar o castelo”:

O pai começou, foi esse o início de pedidos inúteis ao prefeito, aos secretários, aos advogados, aos escrivães; na maioria das vezes ele não era recebido e quando o era, por astúcia ou acaso – ficávamos em júbilo com notícias como essa e esfregávamos as mãos -, repeliavam-no com extrema rapidez e nunca o receberam. De qualquer modo era muito fácil responder a ele, o castelo agia sempre com tanta facilidade. O que então estava querendo? O que havia acontecido com ele? Pelo que queria perdão? Quando e por quem, no castelo, levantaram somente um dedo contra ele? Certamente estava empobrecido, tinha perdido a freguesia etc., mas eram contingências da vida cotidiana, questões de artesanato e de mercado; devia, pois, o castelo se ocupar de tudo? Na realidade, se preocupava com tudo, mas não podia, sem dúvida, intervir grosseiramente na evolução das coisas, simplesmente e sem outro objetivo do que servir ao interesse de um único homem. Devia por acaso despachar seus funcionários para que estes corresse atrás dos clientes do pai e trazê-los de volta à força? O pai então objetava – discutíamos essas coisas todas em minúcias lá em casa, antes e depois, apertados num canto, como que escondidos de Amália, que notava tudo, mas deixava correr -, o pai então objetava que não se queixava do empobrecimento; tudo o que havia

aqui era fácil de recuperar, era tudo secundário se apenas o perdoassem. Mas do que deviam perdoá-lo? (...) O que poderia ser-lhe perdoado? No máximo que agora importunava sem propósito as autoridades, mas exatamente isso era imperdoável. O pai não cedeu, na época continuava sendo muito forte e o ócio forçado lhe dava tempo de sobra. “Vou reconquistar a honra de Amália, não vai levar muito tempo”, dizia a Barnabás e a mim algumas vezes durante o dia, mas só em voz muito baixa, pois Amália não devia ouvi-lo; além disso era dito apenas em benefício de Amália, pois na realidade não pensava em absoluto na reconquista da honra, e sim no perdão. Para receber o perdão, no entanto, precisava primeiro estabelecer a culpa e esta lhe estava sendo negada nos círculos administrativos (KAFKA: 2008, p. 241-242).

Olga destaca que a perplexidade do pai diante da desonra da filha Amália, bem como em relação à insuportável condição de desprezo da família, evidencia a indiferente hostilidade do sistema burocrático do Castelo: “Observaram que não tivemos força para sair da história da carta e nos levaram a mal por isso, não subestimaram o peso do nosso destino, embora não soubessem exatamente qual ele era” (KAFKA: 2008, p. 239). O agrimensor K. questiona o comportamento demasiado servil dos habitantes da aldeia, diferente do homem do campo da parábola do sacerdote, em *O Processo*, que espera em vão, paciente e submisso, diante do último porteiro que lhe impedira o ingresso à entrada da lei. Conforme Michael Löwy (2005, p. 181), a revolta individual da personagem pode ser considerada impotente e inofensiva, “incapaz de ter influência sobre a população submissa e obediente da aldeia”. O estrangeiro agrimensor é levado à exaustão, à semelhança de Sísifo, e nada pode fazer diante da desesperadora condição de humilhação da família de Amália, encontrando-se, pois, “em posição de exterioridade diante da relação de dominação-subordinação entre o Castelo e a aldeia” (LÖWY: 2005, p. 182).

Quanto à condição de desespero, na concepção de Albert Camus (2013, p. 136), a grandeza e a universalidade da narrativa kafkiana decorrem “do fato de ele ter sabido representar com tanta amplitude a passagem cotidiana da esperança à angústia e da sensatez desesperada à cegueira involuntária”. Por conseguinte, o pensador considera que, subjacente às máscaras ficcionais kafkianas, “aparece o rosto comovente do homem fugindo da humanidade, extraindo de suas contradições razões para acreditar e de seus desesperos fecundos razões para esperar, e chamando de vida sua apavorante aprendizagem da morte” (CAMUS: 2013, p. 137).

Em “Na colônia penal”, o comovente rosto do soldado condenado à máquina de tortura, por suposta indisciplina em relação a uma autoridade superior, é destituído de sua condição humana, à proporção que verificamos, ao longo da narrativa, a “banalidade do mal” exercida pelo autoritarismo dos exploradores oficiais. No corpo do

condenado, com agulhas que o traspassam, a sentença é inscrita com crueldade e frieza: “Honra o teu superior”. A máquina mortífera é personificada na narrativa, uma vez que representa o controle burocrático do Estado, em cujo processo verificamos também uma fusão entre o “autoritarismo mais arcaico” e a “tecnologia mais refinada”, na medida em que associa o antigo comandante, o oficial e a máquina, conforme Michael Löwy (2005, p. 91), ao destacar o “maquinismo desumano e mortífero”, uma “engrenagem cega e reificadora” que escapa ao controle de todos:

Ao associar o antigo comandante, o oficial e o aparelho, ele captou, com uma lucidez impressionante, uma característica central da primeira Guerra: o inextricável nó, a íntima fusão entre o autoritarismo mais arcaico, retrógrado, passadista e patriarcal, pseudo-religioso e brutal, e a tecnologia mais refinada, mais moderna, mais exata, mais “calculada”, mais “racional” – estando o conjunto a serviço de um objetivo concreto e preciso: levar seres humanos à morte. Não seria o que o escritor captou aqui um dos desenvolvimentos possíveis da civilização ocidental moderna e de sua racionalidade instrumental? Um desenvolvimento que iria mostrar, ao longo do século XX, seu imenso potencial de barbárie (LÖWY: 2005, p. 91).

Para Löwy (2005, p. 89), toda a narração gira em torno do “aparelho mortífero e o seu imenso potencial de barbárie”: “Ele não está lá para executar o homem, antes é o homem que está lá para o aparelho, para fornecer um corpo sobre o qual ele possa escrever sua obra-prima estética, sua inscrição sangrenta”. Escrito em outubro de 1914, três meses após o desencadeamento da Primeira Guerra Mundial, a narrativa alegórica apresenta a condição labiríntica de clausura do “homem comum” em “tempos sombrios”, submetido à racionalidade fria e dominadora da máquina burocrática do Estado. Para Ernst Pawel (1986, p. 317), esse sentimento intuitivo do mal, cuja representação pode ser verificada pela figura do torturador-chefe, em “Na colônia penal”, “retrato premonitório de Adolf Eichmann”, liga a época de Kafka ao contexto de “crise dos fundamentos da vida humana”, no qual se insere a escritora Clarice Lispector. Para o biógrafo, Kafka pode ser considerado um “sonâmbulo no mundo exterior”, “praticante pioneiro da ‘emigração para dentro’ que iria servir de refúgio a tantos outros, emboscados no universo ‘kafkiano’ do totalitarismo” (PAWEL: 1986, p. 315).

Na poética de Clarice Lispector, o refúgio para o âmbito da introspecção é verificado por meio de uma “linguagem sonâmbula”, por meio da qual a narrativa estabelece o nexos com a exterioridade. Na narrativa de *A paixão segundo G.H.*, as relações entre linguagem e realidade são insistentemente problematizadas; por

consequente, o “drama da linguagem” se realiza na medida em que a narradora reconhece ter perdido a sua “montagem humana”, com a perda de sua “terceira perna”, após se ver representada no mural inscrito na parede da ex-empregada Janair. A separação do “gênero humano” entre extraordinários e ordinários, excepcionais e “homens comuns”, verificado no conflito entre G.H. e Janair, além de apresentar o contraste social, uma vez que G.H. vivia bem, habitava uma “superestrutura das areias do mundo”, evidencia, com o desmoronamento do “edifício sólido” de sua formação, a vulnerabilidade das relações humanas, no que concerne ao intuito de pertencimento a esta condição:

Mas, exatamente o lento acúmulo de séculos automaticamente se empilhando, era o que, sem ninguém perceber, ia tornando a construção no ar muito pesada, essa construção ia-se saturando de si mesma: ia ficando cada vez mais compacta, em vez de se tornar cada vez mais frágil. O acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar no ar.

Como um edifício onde de noite todos dormem tranquilos, sem saber que os alicerces vergam e que, num instante não anunciado pela tranquilidade, as vigas vão ceder porque a força de coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. E então, quando menos se espera – num instante tão repetidamente comum como o de se levar um copo de bebida à boca sorridente no meio de um baile – então, ontem, num dia tão cheio de sol como estes dias do ápice do verão, com os homens trabalhando e as cozinhas fumegando e a broca britando as pedras e as crianças rindo e um padre lutando por impedir, mas impedir o quê? – ontem, sem aviso, houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada.

No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava – não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias – estava numa planície tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o que eram.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida (LISPECTOR: 1998e, p. 68-69).

Esse desmoronamento das estruturas sólidas de G.H., por meio do qual “o mundo havia reivindicado a sua própria realidade”, a de enxergar a condição humana “na era primeira da vida”, permite que verifiquemos, na *via crucis* imanentista de G.H., um processo de desindividuação, no qual se verifica uma “despersonalização” e “deseroização” da protagonista. O ato de comer da massa branca do interior da barata reitera o caráter alegórico da narrativa, haja vista que, ao contrastar com a perspectiva transcendental da paixão de Cristo, apreende a perplexidade do contexto sombrio, sob uma reflexão existencial, decorrente do abalo sofrido pela humanidade com as Grandes

Guerras, por intermédio de uma linguagem transgressora, no embate das convenções sociais e morais.

Para Benedito Nunes (1989, p. 130), a partir do confronto de G.H. com a barata, há uma desagregação da personagem com o sistema das relações humanas dentro do qual vive, uma vez que “encontra no absurdo de sua situação, a que cede opondo resistência, uma nova e angustiosa realidade que destrói o seu mundo humano” (NUNES: 1989, *idem*). Nessa perspectiva, assim como destacamos na crônica “Condição humana” (LISPECTOR: 1999, p. 165), podemos verificar que, com a desagregação de G.H. do mundo humano, ocorre um descompasso deste mundo em relação à Natureza, o que lhe confere uma “condição de manca”:

Sempre mais forte, a Natureza consente e tolera o mundo humano, e pode, de um momento para outro, subvertê-lo. Nossa humanização é uma contingência permitida, sempre mal implantada na superfície – apenas uma fímbria – de uma realidade indomesticável. As formas objetivadas da existência como ser-no-mundo – os sistemas de cultura, a organização social, a História, que protegem essa contingência – resultado de uma primeira ruptura que nos retirou do seio da Natureza, onde estariam as raízes de nossa identidade, acham-se permanentemente expostas ao mesmo risco de desagregação. Seria a barata, no caso de G.H., o agente de uma segunda ruptura, que desligou a mulher de si mesma e da sua vida. Mas nessa função, que resume o lado mais enérgico da presença ativa do inseto, o animal é a imagem de uma necessidade cega e fatal, que chega aos seus fins servindo-se da liberdade impotente da personagem. Ele agencia a violência de que a mulher não é capaz por si mesma – violência que, uma vez concretizada, ela passa, no entanto, a reconhecer a sua possibilidade latente, irrealizável sem uma interferência estranha e extraordinária, inconscientemente temida e repelida (NUNES: 1989, p. 132).

Sobre o nexos entre introspecção e exterioridade, Benedito Nunes compreende que, concomitante à ruptura do sistema a que pertence, e que a situava enquanto membro de uma classe, no topo de uma hierarquia social, há uma desindividuação, um “mergulho introspectivo na alma desagregada” (NUNES: 1989, *idem*). Para o crítico, sob a máscara da necessidade, a liberdade impulsiva e turva de G.H. se vê diante de uma “necessidade cega e fatal”: “é a liberdade do outro – do animal –, que age nela e por ela”. Nessa perspectiva, Benedito Nunes considera que as “metamorfozes” de G. H. e Gregor Samsa são inversas e se complementam, diferindo nas circunstâncias, uma vez que apresentam imediata ou gradual destituição da práxis.

Assim, enquanto o confronto de G.H. com a barata lhe proporciona uma metamorfose interior que a desliga da sua cotidianidade, a metamorfose de Gregor Samsa lhe possibilita um novo confronto com a sua cotidianidade, da qual se encontra completamente desligado: “O personagem de Kafka debate-se contra o absurdo que o

compromete e o separa do mundo humano, organização implacável a destruí-lo pouco a pouco. A personagem de Clarice Lispector encontra no absurdo de sua situação, a que cede opondo resistência, uma nova e angustiosa realidade que destrói o seu mundo humano” (NUNES: 1989, p. 130).

As narrativas de Franz Kafka e Clarice Lispector, ao lidarem com a condição humana, destacando do confronto entre o extraordinário e o ordinário, a existência do “homem comum”, partem da simples realidade do cotidiano, para imergirem no “recôndito âmbito introspectivo”. Para Kujawski (1991, p. 34), o cotidiano compreende uma instância de nossa familiaridade com o contorno, que “permite o reconhecimento da circunstância como nossa circunstância, sua apropriação comunal”. Por conseguinte, o pensador considera que a perda do cotidiano, “com a sua sequência, as suas formas, cores e sabores familiares, é o que de mais grave pode comprometer o destino do homem, bloqueando sua capacidade de absorver a circunstância e projetar sua liberdade” (KUJAWSKI: 1991, p. 36). Nas narrativas de Kafka e Clarice, as personagens enfrentam os dramas humanos, na medida em que o cotidiano se instabiliza, portanto ocorrem descontinuidades que proporcionam questionamentos acerca da própria existência.

Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. afirma que a narrativa se constrói a partir de uma circunstância do cotidiano, ao encontrar, numa rua do Rio de Janeiro, “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”. Conforme Benedito Nunes (1989, p. 163), o narrador, refletindo-se em Macabéa, com quem se identifica, também se faz personagem. Na condição de “homem comum”, Rodrigo S.M. afirma ser uma necessidade contar a história desta moça nordestina que existe entre milhares que vivem no anonimato das grandes cidades, enquanto párias de uma “cidade toda feita contra ela[s]”. A narrativa apresenta uma forma de “revelar-lhe a vida”, porque, na concepção de Rodrigo S.M., há o direito ao grito, ainda que seja de pouca arte:

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudo substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que

palavra é ação, concordai? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaços de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que devia ter ficado no Sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar”.

Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?

Quem antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” Cairia estatelada em cheio no chão. É que “quem sou eu?” Provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto (LISPECTOR: 2006, p.14-15)

“O direito ao grito”, um dos doze títulos de *A hora da estrela*, evidencia também uma postura de descontentamento da poética de Clarice Lispector, que ousou pensar para além de uma geografia acomodada à cópia e ao silêncio. Conforme destacamos em “Literatura e Justiça” (LISPECTOR: 1999, p. 29), antes de sentir “arte”, a narradora sentira a beleza da luta na resistência do “homem comum” nos mocambos da cidade do Recife. Este posicionamento exerce significativa importância para o “pertencimento” e consolidação da escritora no campo literário brasileiro, na medida em que esta se consolidava, na concepção de Silviano Santiago (2000, p. 16), enquanto “entre-lugar” do discurso latino-americano.

Conforme se observa na inquietante relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa, o escritor busca, em seu “trabalho de carpintaria”, narrar a “condição sitiada” de uma nordestina limitada no precário domínio da língua portuguesa, ao seu ofício de datilógrafa. Ao longo da narrativa, sob o tom de humildade, verificamos uma permanente descoberta, por meio de questionamentos tanto sobre a incompletude do processo de composição literária, quanto sobre a condição existencial da personagem e do próprio escritor: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (LISPECTOR: 1998h, p. 15)

Conforme destaca Rodrigo S.M., o material básico do escritor é a palavra, “palavra é ação”, o que compreende o limiar entre realidade e ficção que nos permite questionar a concepção do crítico Benedito Nunes (1989, p. 165), no que tange à abertura do “jogo das identidades intercambiáveis”, com a presença da própria escritora na narrativa ficcional de *A hora da estrela*, por meio do narrador Rodrigo S.M.. Nesse sentido, ainda que exista “uma verdade” da escritora, no que concerne a sua leitura da realidade, na construção das personagens Joana, Virgínia, Lucrecia Neves, Martin, G.H. e o próprio Rodrigo S.M., verificamos, nas narrativas de Clarice Lispector, uma interpretação da condição humana nos “tempos sombrios” das Grandes Guerras, assim como há uma atualidade da poética clariceana, haja vista que, conforme compreende Giorgio Agamben (2009, p. 72), além de interpretar o obscuro do presente e dele extrair a resoluta luz, sobretudo por meio do âmbito introspectivo das personagens, o contemporâneo “é também aquele que, dividindo e interpondo o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história”.

No ensaio “Interpretação, discurso e verdade”, Benedito Nunes (2007, p. 75) considera que interpretação e discurso ligam-se estreitamente, uma vez que, mesmo as coisas mais naturais, antes de se nos apresentarem como seres determinados, são, para nós, antes de tudo, entes disponíveis, instrumentais, no mundo circundante. O crítico destaca, a partir do ensaio do pensador Martin Heidegger (1889-1976) *A Origem da Obra de Arte* (1950), a descrição do quadro de Van Gogh³⁰ (1853-1890), utensílio fabricado pelo homem, pendurado na parede, como uma espingarda de caça, ou um chapéu, que se presta, à semelhança de uma simples coisa, a ser despachada, de exposição em exposição, a fim de questionar, a propósito das botas que constam no quadro, a percepção da camponesa que não se apercebe delas quando as usa.

Para Martin Heidegger (2010, p. 43), a obra de arte, além do caráter de “coisa produzida”, “diz ainda um outro algo diferente do que a mera coisa propriamente é, *alloy agoreuei* [*alloy=outro, agoreuei=diz*]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria”. O pensador observa que, enquanto se observar a pintura de Van Gogh se restringindo aos sapatos vazios e não usados que lá permanecem, “nunca experienciaremos o que o ser-utensílio é na verdade” (HEIDEGGER: 2010, p. 79). Enquanto alegoria, o par de sapatos que compõe a tela

³⁰ Conferir em Anexo

evidencia o dispêndio humano do trabalho, por meio da articulação com o mundo do camponês:

§46 – Da escura abertura do interior gasto dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongamentos e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fartura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não-cultivado do campo invernal. Através deste utensílio perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte. À Terra pertence este utensílio e no Mundo da camponesa está ele abrigado. A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar-em-si (HEIDEGGER: 2010, p. 81).

Na interpretação de Heidegger (2010, p. 83), a confiabilidade do utensílio reúne em si, conforme seu modo e abrangência, uma compreensão acerca da realidade da camponesa, por conseguinte “doa ao mundo simples o seu abrigo e assegura à Terra a liberdade da sua constante afluência”. Nessa perspectiva, Benedito Nunes (2007, p. 75) considera que se o discurso, entendido enquanto fundamento existencial da linguagem, “é a articulação significacional da compreensão, a interpretação, por sua vez, é uma explicitação da compreensão”, uma vez que a própria descrição dos utensílios “leva-nos aos complexos referenciais, que remetem da conduta preliminar do trato, da lida, para a visão circumspecta (*Umsicht*), por onde entramos na interpretação propriamente dita”. O crítico reforça, assim, que a característica mais proeminente da interpretação pode ser verificada na circularidade, haja vista que não interpretamos sem haver antes compreendido, assim como necessário se faz uma articulação do discurso com o ser-no-mundo e, por conseguinte, com o mundo circundante.

No que concerne à interpretação da condição humana nos “tempos sombrios” das Grandes Guerras, no ensaio “A política e a condição humana”, Celso Lafer (apud ARENDT: 2009, p. 347) considera que Hannah Arendt estava tentando compreender, em *A condição humana*, dos problemas por ela suscitados em *As origens do totalitarismo*, “as origens do isolamento e do desenraizamento, sem os quais não se instaura o totalitarismo, entendido como uma forma de governo e dominação, baseado na organização burocrática de massas, no terror e na ideologia”. Sob o prisma arendtiano, o isolamento destrói a capacidade política, a faculdade de agir, logo

necessário se faz a conciliação entre ação e discurso para uma compreensão criadora de sentido.

Para Celso Lafer (apud ARENDT: 2009, idem), Hannah Arendt verificou que “o inédito, no totalitarismo, dada a ubiquidade de seu processo de dominação, é que exige também o desenraizamento, que desagrega a vida privada e destrói as ramificações sociais”. Nas literaturas de Kafka e Clarice, os dramas humanos, resultantes deste contexto em que os escritores enfrentaram a condição de “desenraizamento”, podem ser verificados por meio da interconexão entre linguagem e pensamento, uma vez que a linguagem, ao se prestar ao uso metafórico, “torna-nos capazes de pensar, isto é, de ter trânsito em assuntos não sensíveis, pois permite uma transferência, *metapherein*, de nossas experiências sensíveis” (ARENDT: 2012, p. 130).

Em “Literatura e Justiça”, a interconexão entre pensamento e linguagem, por meio da qual inferimos a articulação do discurso com o ser-no-mundo, bem como em relação ao mundo circundante, pode ser observada por meio da narradora: “o sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio para todos” (LISPECTOR: 1999, p. 29). Na poética de Clarice Lispector, ao verificarmos o nexos entre introspecção e exterioridade, a “condição de manca” diante dos dramas humanos compreende um questionamento sobre esta incapacidade de “fazer” alguma coisa, ao se aproximar do “fato social”, da indiferença humana no que concerne às questões éticas e morais.

Sob uma perspectiva histórica a contrapelo, em cujo processo verificamos a “condição sitiada” do “homem comum”, diante da clausura de convenções sociais e políticas, não há dúvida de que Clarice Lispector construiu, sob estilo inconfundível, narrativas transgressoras, no cerne das quais entrecruzam-se realidade e ficção, “com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história” (RICOEUR: 2010c, p.328). A escritora, por meio de “máscaras ficcionais”, como Joana, Virgínia, Lucrecia Neves, G.H., e a própria Macabéa, entre outras personagens, soube pensar a condição humana na sociedade brasileira em transformação, uma vez que estas personagens, por meio da transferência (*metapherein*) entre os assuntos não sensíveis e os de nossas experiências sensíveis, realizada por meio da linguagem, puderam sentir a condição humana em suas próprias vidas, diante de transformações que aconteciam nos lugares onde estavam ligadas diretamente a modificações operadas na sociedade brasileira.

O nexa dinâmico da sensibilidade (poderíamos falar de introspecção?) e da exterioridade verificado nessas narrativas, numa análise comparativa às trajetórias de personagens “kafkianas”, evidencia tanto o amálgama de uma cultura patriarcal, coadunada à “desfiguração” do indivíduo, em sua paixão existencial, em cujo processo podemos inferir a liquidez resultante da modernização das grandes cidades brasileiras, quanto verificamos que os dramas do “homem comum”, na poética de Clarice Lispector, são pensados de forma ambivalente, por meio de uma linguagem que fracassa, ao tentar designar os limites da condição humana; mas que, ao fracassar, traz, pelo “esforço humano”, o “indizível”, proveniente dos interditos e silêncios dos espaços intervalares da linguagem que singulariza cada narrativa da experiência humana.

Deste “esforço humano”, empreendido pela escritora ao longo de sua poética, além de ratificar a “humildade como técnica” de escrever, em face dos limites da razão e da linguagem, para uma compreensão do que aconteceu com a humanidade após as experiências das Grandes Guerras, sob a perspectiva do “homem comum”, reforçamos que a “condição de manco” estabelece um eixo significativo nos estudos comparados com a literatura de Kafka. Conforme refletimos, a partir dos protagonistas de *O Processo* e *O Castelo*, a “condição sitiada” de Lucrecia Neves nos permite um questionamento sobre a resistência do “homem comum”, diante de uma sociedade em profundas transformações, o que reitera a tese de que os âmbitos da introspecção e da exterioridade, na poética de Clarice Lispector, percorrem um caminho indissociável. Enquanto intérprete do seu tempo, a escritora, de forma intensa e rigorosa, lidou com os dramas e ambições da condição humana, por meio de um desvelamento das máscaras ficcionais de sua poética que tanto expõem a fragilidade humana, quanto se empenham em transgredir o enclausuramento dos próprios “muros” introspectivos das personagens, construídos por convenções sociais e morais.

6 CONCLUSÃO

Fora levantado o sítio de São Geraldo.

Daí em diante ele teria uma história que não interessaria mais a ninguém, largado às suas sérias subdivisões, às penas de multa, às suas pedras e bancos de jardim, avarento de quem em punição ninguém mais cobiçasse os tesouros. Seu sistema de defesa, agora inútil, mantinha-se de pé ao sol, em monumento histórico. Os habitantes o haviam desertado ou dele desertado seus espíritos. Embora também ficassem entregues à liberdade e à solidão (LISPECTOR: 1998, p. 200-201).

“Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que esse meu lado se fortifique algum dia. Ou não?” (LISPECTOR: 1999, p. 60).

Estas conclusões são provisórias e apresentam-se como um dinâmico “agora”, que pretende se integrar ao *continuum* dos estudos comparados relacionados à obra de Clarice Lispector. Concluímos uma fase das reflexões a que nos propusemos e compreendemos que a linguagem alegórica da poética clariceana permite uma interpretação do tempo em que a escritora estava inserida, das múltiplas temporalidades da narrativa, bem como uma leitura da realidade brasileira, sob a perspectiva do “homem comum” em sua “condição sitiada”, a qual se atualiza diante das transformações que ocorrem no Brasil da atualidade.

Verificamos que o percurso da escritura de Clarice Lispector confirma a afirmação da escritora em relação à indissociabilidade entre o seu universo ficcional e a sua realidade, sobretudo no que tange à relação entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade. Ao analisarmos os fundamentos da narrativa clariceana, estabelecendo a “experiência” como categoria fundante do processo narrativo, observamos as peculiaridades de sua linguagem poética, amparada por uma hermenêutica ricoeuriana, que lida com o entrecruzamento entre o histórico e o ficcional, a fim de destacar as “trocas íntimas entre a historização da narrativa de ficção e a ficcionalização da narrativa” (RICOEUR: 2010c, p. 173), ressaltando o poético e o estético, para uma interpretação de como a escritora realizou uma leitura sobre a condição humana, diante de um “tempo sombrio”.

Com o intuito de compreender as múltiplas temporalidades que constituem “representâncias” das narrativas clariceanas, enfatizamos a relação da escritora com a sociedade, desde o itinerário da família Lispector, refugiada dos pogroms, chegando a Alagoas, provavelmente em fevereiro de 1921 (GOTLIB: 1995, p. 63), no contexto das Grandes Guerras; à interação da escritora no campo literário, quando morou no Rio de Janeiro, cursou a faculdade de Direito e exerceu a profissão de jornalista, o que possibilitou conhecer outros escritores; à condição de viajante enquanto mulher do diplomata Amaury Gurgel Valente, o que lhe possibilitou regressar ao continente europeu. A obra de Clarice Lispector não seria a mesma sem essas interações sociais, sem a luta da família enfrentada nas migrações, assim como consideramos imprescindível a experiência da infância no Recife, em Pernambuco, para o entendimento do processo de modernização ocorrido no Brasil, no qual se verifica o

amálgama do arcaico com o moderno, na “dialética” do processo de construção da nação brasileira.

Na silenciosa Suíça, em Berna, Clarice Lispector, no período em que escreveu, sob rigorosa elaboração, o terceiro romance, *A cidade sitiada* (1949), vivenciou com mal-estar o ambiente europeu, ainda sob o impacto das Grandes Guerras, conforme destacamos nas correspondências destinadas às irmãs. Assim, *A cidade sitiada* apresenta uma narrativa alegórica que norteou as reflexões desta pesquisa, no que tange à interpretação das transformações sociais, decorrentes do processo de modernização das grandes cidades. Concomitante a este processo, compreendemos que a escritora interpreta um “tempo sombrio”, optando por dedicar-se ao âmbito da introspecção, na construção de suas “máscaras ficcionais”, para uma análise da condição humana.

Escrevendo numa língua ainda “borbulhante”, Clarice Lispector construiu uma linguagem que inovou a nossa tradição literária, por ampliar o nexos entre linguagem literária e pensamento. Consciente deste processo, a escritora enfatiza, no ensaio “Literatura de vanguarda no Brasil”, que o escritor de “vanguarda” no Brasil deveria exercer uma “violentação criativa”, por meio de uma “linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma” (LISPECTOR: 2005, p. 106). Nessa perspectiva, uma investigação filosófica se fez pertinente para ampliarmos o debate acerca do “drama da linguagem” e do “naufrágio da introspecção” apresentado, de forma perspicaz, pelo crítico Benedito Nunes, um pioneiro da investigação filosófica na poética clariceana.

A partir da interpretação do crítico nos ensaios *Leitura de Clarice Lispector: o drama da linguagem*, *O dorso do tigre* e “O naufrágio da introspecção”, refletimos e questionamos os limites e fronteiras das categorias narrativas, sobretudo no que tange à autoria, o que nos encaminhou para uma reflexão estética e existencial, amparada pelo pensamento de Jean Paul Sartre, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, bem como por um permanente diálogo com a vasta fortuna crítica da escritora. O centro do trabalho é a poética de Clarice Lispector, cujas ramificações, dentro de um entrecruzamento entre o histórico e o ficcional, encaminharam-se para uma reflexão sobre a condição humana, numa perspectiva comparativa, na qual se integram os eixos de debate relacionados aos âmbitos da História e da Filosofia.

Estabelecemos uma comparação entre as tessituras poéticas de Clarice e Kafka, sob o pensamento de Hannah Arendt, uma vez que a pensadora desenvolve reflexão

sobre a construção das personagens kafkianas, a partir das narrativas *O processo* (1925) e *O castelo* (1926). Por meio das angústias existenciais das personagens dos respectivos universos ficcionais, procuramos analisar o processo de “liquidez” de valores, segundo Zigmunt Bauman (1999), na “condição sitiada” em que elas se encontram. A interpretação da pensadora sobre o modelo de “homem comum” do perfil dos heróis kafkianos possibilita uma compreensão acerca da experiência humana após os massacres de Auschwitz.

No ensaio “Em algum lugar do passado”, Milan Kundera (2009), ao especificar o sentido do “kafkiano”, numa dimensão social, oferece-nos uma conceituação importante para a compreensão da referida “condição sitiada”, na medida em que se discute a burocratização das atividades sociais, responsável por transformar as instituições em labirintos, sob progressiva concentração do poder, em cujo processo verificamos uma despersonalização do indivíduo. Esta análise reforça a aproximação das narrativas kafkianas, destacadamente em *O processo* e *O Castelo*, às narrativas clariceanas, conforme verificamos principalmente em *A cidade sitiada*, *A paixão segundo G.H* e *A hora da estrela*, assim como nos encaminhou para uma discussão em torno do caráter indissociável entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade, por meio da linguagem metafórica.

A análise acerca do entrecruzamento entre o histórico e o ficcional, compreendendo a “experiência” como categoria fundante do processo narrativo encontra na linguagem literária da poética de Clarice Lispector uma “forma prismática” (SILVA: 2000, p. 308), cujas irradiações permitem, em consonância com a concepção arendtiana acerca do uso metafórico da linguagem, um permanente trânsito, em assuntos não perceptíveis, de nossas experiências sensíveis. No limiar entre o real e o ficcional, compreendemos também que há uma refração destas experiências na escritura literária, a qual impede a equivalência entre o histórico e ficcional, o que nos desafia a uma releitura da *mimesis* aristotélica, percurso também realizado por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (2012a).

Conforme destacamos com Hannah Arendt (2009, p. 129), “Não há dois mundos, pois a metáfora os une”. Nossa leitura consistiu, portanto, em suscitar aberturas para novos horizontes de leitura a fim de discutir, por meio da poética de Clarice Lispector, a interação entre os âmbitos de nossas experiências sensíveis e não sensíveis, entrelaçadas pela linguagem poética, mediante um confronto de concepções.

Neste processo inacabado, que admite a possibilidade do “fracasso da linguagem”, do qual se engendra o “indizível”, resultante de um “esforço humano”, verificamos que a escritura clariceana apresenta um caráter transgressor, de convenções sociais e morais, que questionam os limites da nossa própria condição diante das experiências-limite.

Na arte da narrativa ficcional de Clarice Lispector, a tessitura prismática, resultante de um olhar “contemporâneo” (AGAMBEN: 2009, p. 63) da escritora, apresenta-se à íris humana, ao se lançar à investigação das entrelinhas. Conforme destaca Clarice Lispector (1998, p. 136), “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada”. Esta busca incansável por compreender a condição humana, destacada pela escritora, reforça a “natureza complexa” (MORIN: 2007) das narrativas clariceanas, o que possibilita, por conseguinte, uma articulação da Literatura de Clarice Lispector com os âmbitos da História e da Filosofia.

Nosso processo metodológico consistiu em, pela interpretação da “realidade ambígua da escritura” (BARTHES: 2004, p.15) de Clarice Lispector, suscitar estudos comparativos, sob aportes teórico-crítico-filosóficos, que permitissem uma compreensão do conceito de “condição humana” nas narrativas da escritora, sua “condição de manca”. Além do pensamento de Hannah Arendt, destacamos como fundamental a concepção de Walter Benjamin (1994, p. 224) sobre o conceito de História, enquanto um *continuum*, “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN:1994, p. 229), a fim de pensarmos a alegoria enquanto uma expressão da linguagem que articula historicamente o passado, com o intuito de questionar os conformismos de uma tradição historicista, quanto uma concepção idealizada de progresso, o que pode ser verificado como essencial, ao longo da trajetória de Lucrécia Neves, em *A cidade sitiada*.

Na irradiação da tessitura prismática clariceana, o discurso ficcional de Clarice Lispector dá voz, por meio de um trânsito entre os âmbitos da introspecção e da exterioridade, aos sentimentos sufocados ou que permaneceriam apenas vagos no “homem comum”, o que permite uma leitura crítica acerca da construção de estigmas sociais aos que são postos à margem, resultado de uma desigualdade social, conforme destacamos, a partir de um comparativa com o universo ficcional de Franz Kafka, sob a concepção de “Literatura menor”, dos pensadores Deleuze e Guattari (2003, p. 41). Verificamos também, por meio de Lucrécia Neves, entre outras personagens femininas,

uma postura questionadora em relação ao espaço da mulher na sociedade brasileira, numa condição que, na atualidade, ainda permanece “sitiada”, numa forte tensão que convive no amálgama do arcaico com o moderno.

Nossas investigações, portanto, não se esgotam, uma vez que, nesta busca enfatizada por Clarice Lispector, em relação ao entendimento da condição humana, as múltiplas temporalidades inseridas na tessitura poética realizam um processo inesgotável para uma expansão dos limites da representação. Por trás de sua máscara ficcional, Clarice Lispector foi uma mulher que vivenciou as contradições da realidade brasileira e enfrentou com coragem as adversidades de um “tempo sombrio”. Em sua “condição de manca”, a escritora não hesitou em lançar-se ao âmago da introspecção, como quem maneja um cavalo ou guia pelas rédeas a língua portuguesa, para transformar em imagens poéticas uma realidade conflituosa, de profundas transformações.

7.REFERÊNCIAS

DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem (1943)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *O lustre (1946)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A cidade sitiada (1949)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Laços de família (1960)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A maçã no escuro (1961)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *A legião estrangeira (1964)*. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *A paixão segundo G.H. (1964)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

_____. *O mistério do coelho pensante. Uma história policial para crianças (1967)*. 4ªed. Capa e ilustrações de Leila Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

_____. *A mulher que matou os peixes (1969)*. 6ªed. Ilustrações de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Felicidade clandestina (1971)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.

_____. *Água Viva (1973)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A vida íntima de Laura (1973)*. Ilustrações de Marcello Barreto de Araújo e Ivan Baptista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *A imitação da rosa (1973) 2ªed.* Rio de Janeiro: Artenova, s.d.

_____. *A via crucis do corpo (1974)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Onde estiveste de noite (1974)*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. *A hora da estrela (1977)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998h.

_____. *Um sopro de vida: Pulsações (1978)*. 3ªed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Para não esquecer (1978)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Quase de verdade (1978)*. 2ªed. Ilustrações de Cecília Jucá. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

_____. *A descoberta do mundo (1984)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Correspondências*. Teresa Montero (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Programa “Panorama Especial” (vídeo). São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.

SOBRE CLARICE LISPECTOR, FORTUNA CRÍTICA

ABDALA JR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. “Vozes da crítica”. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.. Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond. “Visão de Clarice Lispector”. In: SUPLEMENTO LITERÁRIO MINAS GERAIS: Lembrando Clarice Lispector. Edição especial organizada por Nádya Battella Gotlib. Ano XXII. Nº 1091. Belo Horizonte, 19 de dezembro de 1987.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

_____. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. “Um fio de voz: histórias de Clarice”. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.. Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

_____. “A correspondência de Clarice Lispector”. In: *Revista Brasileira*. Fase VIII, nº 70, Ano I, Janeiro-Fevereiro-Março. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2012.

LINS, Álvaro. “A experiência incompleta. Clarice Lispector”. In: *Jornal de Crítica*. Fev. 1944.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1981.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector: o drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- _____. “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”. In: Colóquio Letras. Nº 70, novembro 1982, Lisboa.
- PESSANHA, José Américo Mota. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”. In: *Remate de males*, vol. 9, São Paulo: Ed. Unicamp, 1989.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 2ª ed., São Paulo: Annablumer, 1993.
- _____. “Paródia e metafísica”. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H..Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.
- SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas Perto do Coração/Fernando Sabino, Clarice Lispector*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. “Bestiário”. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.
- SILVA, Odalice de Castro. “Mistério em São Cristóvão ou os mascarados e a mocinha do fio branco”. In: Fernanda Coutinho; Vera Moraes. (Org.). *Clarices: uma homenagem*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.
- SOUSA, Carlos Mendes. “A revelação do nome”. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

DE CARÁTER GERAL

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1ª edição coordenada e revisado por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos de termos: Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. — Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. *Ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *O que é o contemporâneo?* Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUIAR, Odílio Alves. *Filosofia e Política no pensamento de Hannah Arendt*. Fortaleza: Edições UFC, 2001.

_____. *Filosofia, política e ética em Hannah Arendt*. 1ª. ed. Ijuí-Rs: Edijui, 2009.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32ª edição. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução César Augusto R. de Almeida, Antonio Abranches e Helena Franco Martins. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *As origens do totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottman; posfácio Célio Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4ªed. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2004.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Coleção Signos. Lisboa-Portugal. Edições 70, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho, Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas)*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução: João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedmann; Organização da edição brasileira Willi Bole; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- BORNHEIM, Gerd. “A filosofia do romantismo”. In: Guinsburg, J. (org). *O romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno. Dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. *Modernismo. Guia Geral*. Tradução Denise Bottmann. (1890 – 1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.
- BÜRGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARVALHAL, Tania et al. *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

_____. “O Próprio e o Alheio”. *Ensaaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo-RS: Ed. Unisinos, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 4ª ed., vol. 5, São Paulo: Global, 1997.

CORREIA, Adriano. “Arendt e Kant: banalidade do mal e mal radical”. In: *Argumentos Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará – UFC*. Ano 5, nº9, semestral, jan./jun. 2013.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução Rafael Godinho. Assírio & Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Organizador: Pierre Fruchon; Tradução Paulo César Duque Estrada. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HELENA, Lucia. *Totens e tabus na modernidade brasileira. Símbolo e alegoria na obra de Oswald Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/CEUFF, 1985.

- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita; Revisão técnica, Maria Célia Paoli, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Bungay, Suffolk: Great Britain, 1968.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.
- _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Mass, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A crise do século XX*. 2ª ed.. São Paulo. Ed. Ática, 1991.
- LAFER, Celso. *Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder*. 2ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LAHUERTA, Milton. “Os intelectuais e os anos 20. Moderno, modernista, modernização”. In: De Lorenzo, Helena Carvalho. *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- LE GOFF, Jacques. “Antigo/Moderno”. In: *História e Memória*. Tradução Irene Ferreira (et al). Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1996.
- LIMA, Luís Costa. *Limites da Voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LIRA NETO, João de. *Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LISPECTOR, Elisa. *No exílio* (1948). 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.
- _____. *Retratos antigos (Esboços a serem ampliados)*. Organização: Nádya Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo. Martins Fontes, 2001.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O olho e o espírito*. Tradução: Marilena Chauí, São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORIN, Edgar. *O Método 6: Ética*. Tradução Juremir Machado da Silva. 3ª ed. Porto Alegre: Salina, 2007.
- _____. *O paradigma perdido: a natureza humana*. 4ª ed. Tradução de Hermano Neves. Publicações Europa-América, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- NOVAES, Adauto [et al]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: Guinsburg, J. (org). *O romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Organizadora: Maria José Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

- ORTEGA y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo; revisão da tradução Vicente Cechelero. 5ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- PAWEL, Ernst. *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- _____. *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- _____. *Interpretação e ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F.Alves, 1990.
- _____. *Tempo e narrativa* (Tomo I). Tradução: Cláudia Berliner; revisão de tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Tempo e narrativa* (Tomo II). Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar; revisão de tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Tempo e narrativa* (Tomo III). Tradução: Cláudia Berliner; revisão de tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF: Martins Fontes, 2010.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L& PM, 2013.
- SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª edição. Rocco, Rio de Janeiro, 2000.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”.
In: SELIGMANN-SILVA (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. Coordenação Laura de Melo e Souza, Lilia Moritz Schwarcz, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ªed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

TORRICONE, Jucimara. *Hermenêutica e crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp – Pará: Editora da Universidade Federal do Pará, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução: Marcos G. Montagnoli: revisão de tradução e apresentação Emanuel Carneiro Leão. 9ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.

8. ANEXOS

8.1. FOTO DA FAMÍLIA:

“Pertencimento”



Figura 1

Pedro, Marieta e as três irmãs, no Recife. O pai trabalha como comerciante. A mãe, doente, tem paralisia progressiva. Elisa, a mais velha, cuida da casa, da mãe e das irmãs mais novas.

8.2. RECIFE

“Restos do Carnaval”



Figura 2

8.3. “Escrever é uma maldição que salva”



Figura 3



Figura 4

8.4. Em Berna

“Cemitério de sensações”



Figura 5

8.5. “Homens em tempos sombrios”



Figura 6



Figura 7

8.6. Franz Kafka

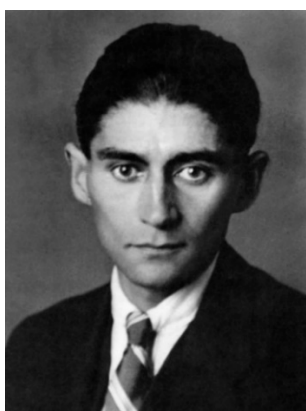


Figura 8

8.7. “A Origem da obra de arte”



Figura 9

8.8. ENTREVISTA COM O ESCRITOR E CRÍTICO LITERÁRIO ASSIS BRASIL

Esta entrevista foi concedida ao autor desta tese, no dia 27 de dezembro de 2014, na residência do autor Assis Brasil que, após residir durante mais de cinquenta anos no Rio de Janeiro, retornou, em 2008, para o Piauí, escolhendo para morar a capital daquele estado, Teresina. Assis Brasil foi um dos primeiros críticos a escrever sobre a obra de Clarice Lispector no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*. O conjunto dos ensaios que ele escreveu para o *Jornal do Brasil* foram reunidos a outros e lançados no livro *Clarice Lispector*, em 1969. A pesquisadora Francigelda Ribeiro – em sua tese intitulada *Caminhos da crítica e da literatura sob a crítica de Assis Brasil* – informou que o referido autor estreou seu trabalho crítico no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil* “e nele permaneceu como colaborador permanente, durante todos os anos de circulação do referido suplemento, de 1956 a 1961, exercendo, durante algum tempo, também a função de secretário de redação” (RIBEIRO, 2014, p. 10). Assis Brasil, continuou ela, é autor de mais de uma centena de obras, contemplando gêneros tais como: romances, contos, novelas, narrativas infanto-juvenis, ensaios, antologias, livros didáticos e dicionários temáticos. O objetivo da entrevista foi trazer questões que se faziam relevantes naqueles textos iniciais (alguns ainda persistem), cujas análises assinalam o princípio de uma fortuna crítica que, embora bastante avolumada, deixa algumas lacunas. Esta tese tem como propósito preencher parte desse espaço lacunar (tendo como foco o romance *A cidade sitiada*); inexaurível, reconheçamos, pois se faz tão vasto, quanto imensurável, devido à profusão estética da escrita clariceana.

Weslei Ribeiro: Conforme se verifica na tese da ensaísta Francigelda Ribeiro, o senhor apresenta uma concepção de Nova Literatura, resultante do movimento modernista, sobretudo no que compreende à linguagem que se dissociaria do movimento de 22. Como foi viver essa experiência enquanto crítico e ficcionista e ver surgir brilhantes escritores e intelectuais?

Assis Brasil: Acompanhei muito alguns escritores que não ficaram conhecidos ou ainda eram amplamente conhecidos no período do SDJB, como Antonio Callado, Geraldo Ferraz (autor do romance *Doramundo*, que é um romance de vanguarda), Samuel Rawet (que acompanhei desde o comecinho da carreira), Lygia Fagundes Telles, Murilo

Rubião... Eles já usavam outro tipo de linguagem. A linguagem de Graciliano Ramos, por exemplo, mesmo antes, já era outra coisa. O tratamento da linguagem passou a ser formal. Antonio Callado mesmo sendo clássico, já mostrava uma forma nova de linguagem. Afirmei se tratar de uma Nova Literatura. Eu quis separar a geração de 45 do que estava surgindo, sobretudo, em 1956, que é o marco cronológico e com implicações estéticas que eu faço para o surgimento da Nova Literatura. Ambos os movimentos são marcados pelo trabalho formal, embora 45 seja clássico. Havia diferença entre 45 e a Nova Literatura, esta não ocorria mais como no modernismo. O modernismo não podia ir de 22 a 56; depois da geração de 45, surgiu uma nova literatura. São textos mais elaborados. O concretismo trouxe um rompimento curioso na forma, a literatura muda de suporte. Eu incluí, nesse contexto, também um lado da poesia que não era concretista, uma tendência poética derivada de 45. Havia duas posturas na poesia: o concretismo e essa tendência que eu chamei de Tradição da imagem, de caráter nacional, que cultivou a linguagem metafórica. O termo, contudo, foi derivado de um movimento inglês chamado Imagismo, promovido por Ezra Pound. Lêdo Ivo foi um nome dessa tradição que se destacou. O novo romance, o novo conto, a nova poesia, todos os gêneros se renovaram do ponto de vista formal. O conto também apresenta uma mudança na forma que não podia mais ser dissociada do conteúdo. A ficção, de modo geral, mudou de “suporte”. A forma, na verdade, envolve todas as estruturas da construção literária. O trabalho de Clarice explorava o lado subjetivo da linguagem, era mais sensível e apresentou sempre um caráter circular, ela vai e volta, repete sem se repetir. Se pegarmos alguns fragmentos de um texto de Clarice, podemos alterar a ordem dos períodos, mudá-los de lugar, de posição, que não altera a ordem estética e o sentido poético não se desfaz. Existe uma poeticidade de uma forma tal, que, mesmo alterando a ordem dos períodos e parágrafos, o sentido não é alterado, por conta do desse aspecto circular, exatamente porque não há uma hierarquia, não é linear, é circular.

W.R.: O senhor teve o privilégio de conviver e também contribuir, por meio da crítica literária, dentro de um campo literário no qual se inseria grandes nomes, dentre os quais enfatizo Clarice Lispector. O que mais lhe despertava atenção em relação ao surgimento desta escritora?

AB.: Comecei a ler Clarice no início de sua carreira, com *Perto do coração selvagem*, chamou-me a atenção o título por me lembrar o título de um livro de uma escritora

americana Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), *O coração é um caçador solitário*, percebi a aproximação também na própria narrativa. Ao ler Clarice, envolvi-me com a poesia do romance, poesia que preenche muito os vazios que a narrativa tem, eu também usei esta técnica em algumas das minhas narrativas. Com essa técnica, o autor não “controla” o texto, ele vai se reinventando. O que vejo nela e que poucos críticos tocaram nesse assunto é o fato de que ela escrevia de improviso e muito bem. Eu também escrevo de improviso. Como ela, sento e escrevo. Por exemplo, os textos que ela escrevia para os suplementos eram todos feitos de improviso. Willian Faulkner era outro escritor que assim também escrevia. Clarice não costumava fazer rascunho, isso é bom para o escritor, pois suscita a criação de situações inesperadas.

W.R.: O senhor conviveu com ela no JB?

AB.: Ligeiramente. Estive com ela também em uma comissão julgadora do Instituto Nacional do Livro (INL), havia uma seleção de livros para serem financiados por aquela instituição. Sentava-me perto dela, ela aparenta estar meio por "fora" do que era falado pelos organizadores. Certa ocasião, e ela se virou para mim e disse: "O que foi que ele disse, Assis?" Estavam na comissão Humberto Peregrino, Afrânio Coutinho e Gilberto Telles. Líamos um para o outro, aprovávamos ou não.

W.R.: No ensaio “Literatura de Vanguarda do Brasil”, Clarice Lispector destaca que escrevia com uma língua que ainda borbulha... o que tem a ver com essa questão da forma.

AB.: A escrita dela é forma, é orgânica, como somente os escritores da Nova literatura souberam cultivar. É uma construção na qual técnica e temática são duais e indissolúveis. Clarice apresentou uma escrita primitiva na história da literatura nacional, algo que não existia – um Descobrir. Tanto é que os textos dela são emblemáticos.

W.R.: Ela conversava com o senhor sobre literatura (dela ou de outros escritores)?

AB.: Raramente. Uma vez ela me convidou para fazer uma separação entre uns contos e umas crônicas. Conteí isso para Professora Francigelda, quando ela me entrevistou, durante o período em que escreveu a tese sobre minha crítica. Clarice disse: "Assis, hoje quer ir lá em casa?". Fui à casa dela, lá no Leme, no Rio de Janeiro. Passei a tarde toda. É difícil separar crônica de conto, na escrita da Clarice. Ela mesmo não sabia, mas apresentei um resultado, podia ser um livro de contos ou a junção de tudo, poderia

resultar um romance. O livro que eu ajudei a separar foi a coletânea que ela publicou com o título de *Legião Estrangeira*. Com o tempo, era perceptível que ela estava ficando cada vez mais isolada, mas não era loucura...

W.R.: Sobre *A cidade sitiada*, a recepção foi bem menor que o romance de estreia, no entanto a escritora afirma ter reescrito mais de 20 vezes, num período tenso, residindo na cidade de Berna. O senhor observa grandes mudanças dessa obra no que compreende à esfera ficcional clariceana?

AB.: Eu acho que é um livro de linguagem objetiva. Uma linguagem realista, *lato sensu*, a partir da qual situa as personagens de uma maneira bem objetiva e recria o mundo, dentro daquilo que entendo como uma realidade incompleta e sempre buscante da personagem Lucrecia Neves.

(O crítico desenvolvera ensaio acerca da referida obra no livro *Clarice Lispector*, de 1969; assim como publicava semanalmente no suplemento literário semanal do *Jornal do Brasil*).

W.R.: A divergência entre interpretações quanto ao aspecto alegórico, em relação ao crítico Benedito Nunes, que está na rota de rodapé do livro *O drama da linguagem*, incide justamente na interpretação da alegoria quanto ao aspecto social. O senhor vê uma relação, então, com o contexto da época?

AB.: Sem dúvida. Há um compromisso com a realidade, com a situação social. Aliás, o mais importante da literatura é essa interpretação do real. E a Clarice faz isso de forma notável, o mundo dela é vivo, vivenciado, ela explora o lado humano das personagens. Essa é a parte mais importante da ficção. É mais importante que a filosofia, pois a filosofia chega a um espaço e para. O realismo de uma obra de arte – em sentido amplo, nem sempre coincidindo com o real iluminista, o real surpreende – vai além, vai mais profundamente. O mais importante da ficção é esse lado, de vivenciar o ser humano e a sua vida. A Clarice transcende o meramente factual, seus personagens são vivos, são ricos, ela leva o ser humano às últimas consequências, por conta das suas reações diante do mundo circundante.

(**W.R.:** nesse sentido diverge da concepção do crítico Benedito Nunes, na questão social - como se verifica no ensaio *Clarice Lispector*, lançado em 1969 - mas converge no que concerne às experiências-limite que as personagens enfrentam).

W.R.: Clarice Lispector soube fazer uma leitura da condição humana num “tempo sombrio”, assim como ainda permanece atual no que compreende a uma leitura acerca da fragilidade humana no que compreende o âmbito recôndito da introspecção. No entanto, ainda existe o rótulo de hermetismo da linguagem e mesmo de alienação da escritora em face do aspecto social. Para o senhor, qual a atualidade da obra de Clarice Lispector? Como desmistificar os estereótipos e rótulos que ainda persistem até mesmo na própria academia?

AB.: Trata-se de uma leitura limitada, que não se permite analisar o todo da obra. A obra dela não é alienada, é participante. Ela conjuga a criação dos personagens com o ser humano, *pari passu*, sem perder de vista os aspectos que a humanidade tem em dimensão muito maior. Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, por exemplo, é profundamente humano, ele situa muito o ser humano em suas vivências. Os personagens de Clarice têm essa dimensão humana, significativa, rica, sempre a dizer algo mais. Ela experimenta sensações e ações interiores e exteriores por meio da linguagem. Às vezes, falta sensibilidade à crítica acadêmica, então como perceber a beleza da linguagem da escritora? Como ler Clarice sem sensibilidade, apenas com teoria? A poesia no texto é imanente, mas também transcendente. Há leitores que choram ao ler Clarice. O Fausto Cunha, no meu livro *Beira rio, Beira vida*, afirma que os espaços que sobram no meu texto são transformados em poesia. Isso me lembra a escrita da Clarice, nas entrelinhas, há a poesia, até o silêncio é transformado em poesia. O silêncio é resposta também. Essa é a verdadeira ficção. A falta de compromisso social é pela ausência de uma mensagem externa, com fins políticos diretos? A participação do artista pode se dar de forma específica. Esta é uma falha interpretativa que se dá sob exegeses forçadas. O engajamento não é estranho aos personagens da autora, apresenta-se apenas de forma diferente.

W.R.: Há uma obra de sua preferência?

AB.: Já afirmei ser a cidade sitiada; depois *A paixão*, mas hoje, ficaria com *Perto do coração selvagem*, mesmo sendo toda a obra dela de fundamental importância para nossas Letras. Destaco também meu apreço para os livros que ela escreveu para as crianças. *A paixão segundo G.H.?*, eu o li numa época em que eu estava lendo muita poesia e filosofia Oriental, portanto julgo *A Paixão* meio Oriental, no que concerne à procura do âmago das coisas. No caso da barata, seria comer a essência da coisa, buscar

o profundo da coisa, saber o que é. Comer a essência, isso é orientalismo. Destaco que comer a barata é também um lado antiliterário. Mas isso é o que ela queria mesmo alcançar, a essência, ainda que de forma aparentemente antiliterário. Uma reza, uma oração, estamos à procura da essência. Isso é Oriental.

W.R.: Rodrigo S.M seria um alter-ego da escritora, como enfatiza o crítico Benedito Nunes, ou ele tem as inquietações de todos os escritores?

AB.: Em alguma instância, todo escritor se retrata em sua criação. Às vezes, sem intenção objetiva. Assim, um alter-ego será inevitável. Seja com um número maior ou menor de obras, o escritor não foge à sua realidade, haverá sempre um meandro, ele não pode fugir disso. Ao escrever, a vida dele é aquele romance, querendo ou não se reinterpretar ou representar a si mesmo. Defendo que ele se sente mais realizado, mais rico quando se interpreta a si mesmo sob as perspectivas mais variadas possíveis.

W.R.: Há personagens que o senhor criou e se vê nessas personagens?

AB.: Disseminei-me ao longo de vários personagens. Fiz várias experiências ao criar meus personagens. Certa vez, eu estava fazendo uma história de um personagem contratado para matar outro. Em termos de reflexão, pensava: vou criar um criminoso, o que será que ele pensa, o que será que ele sente na hora de praticar o delito? Houve uma ocasião em que conversando com um amigo sobre a situação de ser contratado para matar uma pessoa, ele me disse não saber explicar: "Eu sei lá, Assis!" Imagina como é? Inventar! Você pode inventar. Nas obras de Clarice, ela procura interpretar enigmas, procura interpretar situações raras, inusitadas. O escritor cria, experimenta. Qual o sentido da vida? A vida tem um sentido? Clarice se preocupava também com isso.

W.R.: Clarice destaca, na sua última entrevista, algo semelhante em relação ao conto Mineirinho, que fora morto com treze balas quando uma só bastava.

AB.: Exato. No meu caso, tendo dois lados. O lado religioso, sem ser dogmático, ou seja, o sentimento religioso, acreditar em algo, não especificamente em um dogma ou entidade. E o lado de não acreditar em nada. Nos meus livros tem muito disso: ou se acredita em alguma coisa ou em nada. Em relação à Clarice, já afirmei em minha crítica que, na obra dela, pode-se crescer da caverna até a beatitude da luz!

9. CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Retrato da família (GOTLIB: 2008, p. 35).

Figura 2: No jardim Derby, Recife, perto do chafariz. Clarice, com dez anos, veste luto pela morte da mãe (GOTLIB: 2008, p. p. 79).

Figura 3: Clarice escrevendo quando está de férias no Brasil em 1954 (GOTLIB: 2008, p. 313).

Figura 4: Clarice Lispector por Claudia Andujar, 1961. Imagem da capa de *Clarice, uma biografia*, de Benjamin Moser (2009).

Figura 5: Na colina Gurten, no lado sul da cidade de Berna-Suíça, 1946 (GOTLIB: 2008, p. 253).

Figura 6: Hannah Arendt em Paris, onde trabalhou para organizações que ajudavam refugiados judeus a emigrar para a Palestina e proporcionavam ajuda legal a antifascistas, ela encontrou um grupo de pares que incluía artistas e operários, judeus e não judeus, incluindo seu segundo marido Heirich Blücher, Walter Benjamin e Bertold Brecht. Obtido através de busca na internet, no site: <http://www.hannaharendt.org.br/hannah-arendt>

Figura 7: Walter Benjamin na National Library, em Paris, 1937, por Gisèle Freund. Obtido através de busca na internet, no site: <http://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/freund-gisele-benjamin-en.html?catalog=1>

Figura 8: A última fotografia de Kafka, aos 40 anos (PAWEL:1986)

Figuras 9: “Um par de sapatos” (1886), Museu Van Gogh, Amsterdam. Obtido através de busca na internet, no site: <http://arteseanp.blogspot.com.br/2011/05/van-gogh-shoes-seus-significados.html>

