



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

**FRANCISCA LICIANY RODRIGUES DE SOUSA**

**A ESCRITA CLOWNESCA DE CLARICE LISPECTOR: CONTESTAÇÕES DO  
FAZER LITERÁRIO**

**FORTALEZA**

**2019**

**FRANCISCA LICIANY RODRIGUES DE SOUSA**

**A ESCRITA CLOWNESCA DE CLARICE LISPECTOR: CONTESTAÇÕES DO  
FAZER LITERÁRIO**

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

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

**FORTALEZA**

**2019**

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)

---

S696e Sousa, Francisca Liciany Rodrigues de.  
A escrita clownesca de Clarice Lispector : contestações do fazer literário / Francisca Liciany Rodrigues de Sousa. – 2019.  
123 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

1. Clown . 2. Contestação. 3. Escrita. I. Título.

CDD 400

---

**FRANCISCA LICIANY RODRIGUES DE SOUSA**

**A ESCRITA CLOWNESCA DE CLARICE LISPECTOR: CONTESTAÇÕES DO  
FAZER LITERÁRIO**

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

Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Yuri Brunello  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Maria César Pompeu  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Sarah Diva da Silva Ipiranga  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Wesclei Ribeiro da Cunha  
Secretaria Municipal de Educação (SME)

Aos meus meninos, Noah e Lucas.

## **AGRADECIMENTOS**

A meu orientador, professor Dr. Cid Ottoni Bylaardt, por sua compreensão e sua disponibilidade em deixar acontecer, entendendo os silêncios e as vozes necessárias.

Aos professores do curso, pela partilha.

Aos meus amigos da Universidade Federal do Ceará, em especial Francisca Carolina Lima da Silva e Ângelo Bruno Lucas Oliveira, por toda irmandade e parceria.

Aos amigos e familiares, pelo auxílio e compreensão, em especial à Joelma Augusta de Moura de Oliveira.

A minha sogra, Maria Floracir Martins de Carvalho, por ser o colo e o carinho para os meus meninos quando eu precisei me ausentar.

A minha irmã, Liviany Rodrigues de Sousa, por ser a cuidadora dos meus meninos quando eu não pude ser.

A Valdemar Ferreira de Carvalho Neto Terceiro, pelo companheirismo, pelas palavras de encorajamento, por não me deixar fraquejar, pelo amor e a lucidez nas horas oportunas.

A Samuel Noah Rodrigues Carneiro, por me ensinar e me fazer querer viver mais e melhor sempre. Por me fazer amar.

A Lucas Emanuel Rodrigues Martins de Carvalho, por me ensinar que “a medida de amar é amar sem medida”.

A todas as forças, divinas e humanas, que precisei e recebi.

## RESUMO

A produção final da escrita de Clarice Lispector, a saber aquela surgida a partir de 1973, apresenta maior dedicação em refletir acerca das questões de escrita, literatura e linguagem. Segundo a crítica literária, tal característica estaria em concordância com o momento artístico em vigência, o Pós-modernismo. No entanto, esse fato é mais eloquente do que possa parecer à primeira vista. Em mais de uma década dedicados a pesquisar a obra da autora, percebemos um comportamento interessante em relação à voz que é ouvida em seus textos. Enquanto nos dedicávamos, em etapas anteriores, a analisar a tragicidade presente nas personagens, foi possível perceber que há um tom cômico em sua escrita, uma voz que contesta e ri de todo o processo de escrever e da literatura. Uma voz que ri de si mesma. Objetivamos com esta pesquisa verificar a produção final de Clarice Lispector, principalmente no que concerne a essa postura cômica, a que associamos a figura de um clown, personagem que produz o riso e a melancolia ao viver na corda bamba da vida e da encenação. Para tanto, esta pesquisa, de cunho bibliográfico, se divide em três etapas. Na primeira, a partir de autores como Giorgio Agamben (2007) e Michel Foucault (2007), executamos um histórico do período dito pós-moderno, a fim de explorarmos o caráter contestador existente em sua raiz e assim, posteriormente, compararmos com aquele presente na obra clariceana, contextualizando seu período de produção. Para melhor execução, delimitamos em três contestações em particular: a linguagem, a relação entre real e ficcional e os valores da obra literária. Em um segundo momento, exploramos a figura do clown, sua constituição e seu histórico, para personificar esse espírito cômico e contestador da voz escritural de Lispector. Para tal, tomamos como base as pesquisas de George Minois (2003), Jaques Lecoq (2003), entre outros. Por último, analisamos a produção final de Lispector, com enfoque em duas obras de contos da autora: *Onde estivestes de noite* (1974), *A via crucis do corpo* (1974). Nessa etapa, analisamos a postura clownesca presente nos textos e relacionamos com outros estudos críticos sobre a escrita clariceana, como algumas obras de Vilma Arêas (1991,2005) e Nilze Maria de A. Reguera (2006). cremos que a nova ótica trazida para a análise das contestações e indagações literárias presentes na produção final de Lispector leva ao maior entendimento da poética da autora e, além disso, esclarece questões (como o clownesco) em obras ainda pouco exploradas pela crítica.

**PALAVRAS-CHAVES:** Clown. Contestação. Escrita.

## ABSTRACT

The final production of Clarice Lispector's writing, namely the one that emerged after 1973, presents a greater dedication to reflect the issues of writing, literature and language. According to literary criticism, such a characteristic would be in agreement with the current artistic moment, Postmodernism. However, this fact is more eloquent than it may seem at first glance. In more than a decade dedicated to research the work of the author, we've realized an interesting behavior in relation to the voice that is heard in its texts. While we dedicated to the study, in previous stages, to analyze the tragicity present in the characters, it was possible to perceive that there is a comic tone in her writing, a voice that challenges and laughs at the whole process of writing and literature. A voice that laughs at itself. We aim with this research to verify the final production of Clarice Lispector, especially in what concerns this comic posture, to which we associate the figure of a clown, a character who produces laughter and melancholy by living on the tightrope of life and staging. For this, the present research built in from a bibliographic analysis is divided into three stages. In the first one, from authors such as Giorgio Agamben (2007) and Michel Foucault (2007), we perform a history of the period called postmodern, in order to explore the contending character existing in its root and thus, later, compare with that present in the Clarice Lispector's work, contextualizing its period of production. For better execution, we delimit in three particular contestations: the language, the relation between real and fictional and the values of the literary work. In a second moment, we explored the figure of the clown, its constitution and its history, to personify this humorous and answering spirit of the scriptural voice of Lispector. For this, we take as base the researches of George Minois (2003), Jaques Lecoq (2003), among others. Finally, we analyze the final Lispector production, focusing on two of the author's short stories: *Onde estiveste de noite* (1974), *Via crucis do corpo* (1974). In this stage, we analyze the clownish posture present in the texts and relate other critical studies on Clarice Lispector's writing, such as some works by Vilma Arêas (1991,2005) and Nilze Maria de A. Reguera (2006). We believe that the new perspective brought to the analysis of the contestations and literary questions present in the final production of Lispector leads to a greater understanding of the author's poetics and, in addition, clarifies questions (such as the clownish) in works still little explored by critics.

**KEYWORDS:** Clown. Contestation. Writing.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2</b>	<b>A PÓS-MODERNIDADE E A CONTESTAÇÃO ACERCA DA LITERATURA</b> .....	13
2.1	O contexto da Pós-Modernidade.....	13
2.2	A contestação da linguagem.....	18
2.3	A Contestação das fronteiras entre realidade e ficção.....	25
2.4	A contestação dos valores da literatura.....	29
<b>3</b>	<b>O CLOWN: FIGURA DE CONTESTAÇÃO</b> .....	34
3.1	O clown e a linguagem.....	34
3.2	O clown e o corpo.....	43
<b>4.0</b>	<b>O CLOWNESCO EM CLARICE LISPECTOR: MODO DE CONTESTAÇÃO DA ESCRITA</b> .....	51
4.1	“Eu escrevo com o corpo”.....	56
4.2	Fronteiras entre realidade e ficção.....	67
4.3	Entre o sério e cômico.....	85
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	123
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	125

## 1 INTRODUÇÃO

Conhecida por uns como uma autora hermética, chamada de embuste por outros, Clarice Lispector é uma das autoras cuja obra gera muitas polêmicas. Seu modo de criar chamou a atenção e suscitou críticas passionais tanto positivas quanto negativas: enquanto Antônio Cândido, em 1943, falava de um raiar próprio, uma luz que se iniciava a partir da publicação de *Perto do coração selvagem* (1943), o crítico Álvaro Lins, em 1944, rotulava o mesmo romance de uma “experiência incompleta”.

Em nossa longa caminhada de mais de dez anos tentando compreender a feitura do texto clariceano, também ouvimos de muitos leitores opiniões que continuam o clima controverso que a própria crítica especializada já trazia quando do surgimento da autora. Esse fato sempre nos instigou e, muitas vezes, perguntamo-nos se não seria essa indefinição, essa contradição o próprio cerne da escrita de Lispector.

Durante um período dedicado à obra da autora, tomamos como objeto de investigação a tragicidade presente nas personagens de ficção de Clarice. Em princípio, analisamos as crianças e, num estudo posterior, as mulheres, essas as personagens mais comumente encontradas nos contos e romances da escritora. Neste ínterim, podemos não só constatar como é forte o trágico na escrita clariceana como também ter mais nítida a suspeita de que esse elemento evidencia ainda mais essa multiplicidade e essa ambiguidade na literatura de Lispector.

Em nosso último trabalho, realizado durante o mestrado, escolhemos como material de análise as obras *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, ambas lançadas em 1974. Estes dois livros são pouco abordados e, até mesmo, um tanto quanto esquecidos pela crítica. Isso ocorre, certamente, pela excentricidade em relação ao que Lispector produzira até então. São textos de transição entre *A paixão segundo G.H.* (1964) e o último livro de Clarice, *A hora da estrela* (1977), marcado pelas reflexões sobre o fazer literário, uma espécie de metaliteratura. Enquanto pesquisávamos a tragicidade nas personagens femininas dos dois livros (*Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*), percebemos como eles expõem o caminho tomado pela autora até a experiência final que ela obteria com *A hora da*

*estrela* (1977). As duas obras que estudamos pareciam possuir um tom de galhofa, de uma exposição da literatura enquanto fingimento, de um desvelamento da escrita enquanto fracasso e, ao mesmo tempo, sucesso da linguagem. Muito nos intrigou que, na maior parte dos contos que estudávamos, parecíamos estar diante de uma escrita que titubeava e andava na “corda bamba”: ora se realizava enquanto literatura tida de “alta qualidade”, ora beirava ao folhetim barato e ao texto de caráter *mass-media*. Começamos a suspeitar que o trágico em Clarice Lispector estava acompanhado de um cômico (às vezes vulgar e exagerado, às vezes melancólico) e que ria do próprio fracasso, da própria tentativa ou, quem sabe, da expectativa alheia.

Essas características nos levaram a associar esse tipo de postura à figura cômica do clown, cuja composição está baseada numa relação entre a vida real e a arte, as fraquezas e as conquistas, a liberdade e a submissão. Rir do seu próprio fracasso, arranjar soluções diferentes da lógica comum, atrapalhar-se com situações consideradas corriqueiras e conseguir, sem pretensão nenhuma, realizar um grande feito são algumas das atitudes clownescas. Dentro de suas performances, o clown acaba por frequentar dois opostos: é aquele que é produtor de riso e também aquele que ri, pois, sua desarmonia com o entorno no qual se encontra faz com ele seja visto como risível, ao mesmo tempo que também o torna alguém capaz de rir desse entorno, já que não pertence a ele. Por isso, ora desperta o riso debochado (de quem ri do outro) ora faz surgir um riso melancólico (de quem é objeto de riso do outro). Através desses dois risos, há a contestação das verdades pré-estabelecidas pelos pontos de vista em confronto. Assim, acreditamos que a escritura clariceana, como um clown, executaria uma performance, paralela à narrativa contada, em que a própria literatura seria o foco de contestação, rindo de si e do seu entorno. Jogando com as noções de ficcional e de real, misturando as entidades do autor, do narrador e da personagem, ultrapassando o espaço literário entre uma narrativa e outra, Clarice Lispector questionaria os limites de sua própria escrita e da literatura, bem como a função destas.

Objetivo desta pesquisa é verificar como esse aspecto clownesco se apresenta na escrita clariceana, principalmente em suas últimas produções. Tomaremos como escopo para a pesquisa as obras *Onde estivestes de noite* (1974) e *A via crucis do corpo* (1974). Escolhemos trabalhar apenas com esses dois livros

porque acreditamos ser nesses textos que a autora mais diversifica os questionamentos acerca da literatura, além disso, são obras sobre as quais pouco a crítica se debruçou. Soma-se a isso o fato de muitos textos desses dois volumes estarem presentes em outros livros publicados depois, já que a autora costumava reaproveitar textos em outros livros e em colunas de jornal.

A primeira hipótese a ser verificada é a de que essa escrita demonstra se voltar muito para si mesma e para a discussão de conceitos literários como autor, narrador, ficção, narração, etc. A segunda hipótese é a de que o narrador clariceano se comporta como um clown, rindo de si mesmo e das regras vigentes, expondo o jogo existente entre o real e a ficção, lidando com a melancolia presente no ato da escrita. A terceira hipótese é a de que, ao voltar-se para o próprio fazer literário, a escrita de Clarice Lispector se contesta e demonstra que é um exercício de tentativas, êxitos e fracassos. A perspectiva proposta por essa pesquisa relaciona os três tópicos como modos de uma mesma ação e com o mesmo objetivo: a postura do clown como ferramentas de uma escrita de contestação dos limites e dos valores da escrita literária.

Para melhor entendimento das partes desta pesquisa, dividimos o conteúdo em três capítulos. O primeiro capítulo realiza um panorama crítico-literário em que essas obras de Lispector são normalmente encaixadas: o pós-modernismo. Para isso, apresentamos breve conceituação e histórico do assunto a partir das ideias de autores como Gianni Vattimo (1996), Giorgio Agamben (2007), Michel Foucault (2007), entre outros. Dentre essas características, acentuamos principalmente, o caráter contestador das obras, especialmente em três aspectos: a linguagem, o valor da obra e as fronteiras entre a realidade e a ficção.

No segundo capítulo, focalizamos a figura do clown. A partir das pesquisas de George Minois (2003), Jaques Lecoq (2003), Kátia Maria Kasper (2004) e outros, abordaremos o nascimento do clown, sua composição e seu desenvolvimento até a contemporaneidade. Dentre esses elementos composicionais, atemo-nos particularmente em sua constituição performática e sua capacidade de habitar as fronteiras (o real e a representação, o silêncio e a expressão, o sério e o cômico, etc).

No terceiro capítulo, relacionaremos e discutiremos as obras selecionadas de Clarice Lispector, demonstrando como sua escrita pode se apresentar como uma escrita performática, fronteiriça e em constante busca e contestação.

Creemos que a nova ótica trazida por nós para a análise das contestações e indagações literárias presentes na produção final de Lispector auxiliará a um maior entendimento da poética da autora e, além disso, esclarecerá questões (como o clownesco) em obras ainda pouco exploradas pela crítica.

## 2 A PÓS-MODERNIDADE E A CONTESTAÇÃO ACERCA DA LITERATURA

### 2.1 O contexto da Pós-Modernidade

Titubear antes de começar a escrever, ao escrever e depois de ter escrito. O verbo “titubear” diz muito sobre escrever. No ato de escrever há uma corda bamba invisível posta sobre um abismo tão invisível quanto. Como se sabe? Pressente-se, adivinha-se.

A começar pelo próprio instrumento disponível, a língua, escrever já é um risco. Engana-se quem acha que se domina coisas que são desta natureza: ariscas, volúveis, imprevisivelmente sedutoras. A literatura sabe disso e se compromete com esse jogo, essa dança, essa vivência.

A imprevisibilidade da arte parece ser algo há muito discutido e, mesmo aqueles que depositam no artifício e na técnica a maior carga de composição, em um instante ou em outro, rendem-se ao que de oculto há nela. Talvez por isso haja tantas definições para o que é arte.

Os livros de teoria literária e as poéticas, por exemplo, em algum momento, reconhecem certa matéria não submissa ou, se não a reconhecem abertamente, evitam levá-la em consideração como modo de não discutir o que não se pode entender. Desde os gregos, seja a partir da ideia da inspiração divina (Hesíodo e Platão) ou da imitação (Platão e Aristóteles), a arte é técnica<sup>1</sup> e também mistério. Esse mistério não é algo divinatório, religioso ou coisa que o valha, mas está na seara da aceitabilidade do imprevisto, daquilo que não se pode nomear ou entender completamente. Com isso, o fazer literário ganha um *status* dessacralizado, possibilitando que a criação esteja livre para contestar, explorar e estar constantemente suspensa diante das coisas do mundo e dela mesma.

Nos últimos anos, grande parte da crítica vem apontando para uma evidenciação dessa postura mais aberta e contestadora das obras literárias. Gianni Vattimo (1996), em *O fim da modernidade*, por exemplo, observa que a arte apresenta uma experiência estética surgida do próprio questionamento do que ela seria e dos limites que possui. Num mundo cujas referências estão cada vez mais

---

<sup>1</sup> Utilizamos a palavra em seu uso corriqueiro: técnica como procedimento ou instrumento.

perdidas, a arte volta-se para si mesma e contesta tudo aquilo que poderia ser terreno pacífico.

Nessa perspectiva, um dos critérios de avaliação da obra de arte parece ser, em primeiríssimo lugar, a capacidade de a obra pôr em discussão seu estatuto, seja de forma direta e, com frequência, então, um tanto rudimentar, seja de modo indireto, por exemplo: como ironização dos gêneros literários, como reescrita, como poética da citação [...] (VATTIMO, 1996, p.42).

Essas características são apontadas, por muitos críticos, como pertencentes ao período vigente denominado de pós-modernidade. Apesar das grandes controvérsias entre os estudiosos, das discussões sobre o que seria essa pós-modernidade e se ela existe, o fato é que a metalinguagem na arte vem se acentuando nas últimas décadas.

Linda Hutcheon (1991), em *A Poética da pós-modernidade*, defende que uma das maiores marcas desse período é a contestação das referências, ou seja, todas as verdades tidas como norteadoras são postas em dúvida. Nesse momento, a arte também inquire a si mesma e se volta para suas regras a fim de questionar as bases de sua feitura.

No entanto, a pós-modernidade vai além de seu caráter metalinguístico e até mesmo sua origem e sua relação com a modernidade pode nos fornecer um melhor delineamento da complexidade de suas questões.

Se observarmos com atenção, o termo “pós-modernidade” está atrelado com o que a modernidade representa não só cronologicamente. Isso nos leva a enxergar no prefixo “pós” a sequência ou extensão de uma dada situação anterior. No entanto, a relação entre a modernidade e a pós-modernidade não está de todo resolvida. Enquanto alguns acreditam que surgiu algo diferente da modernidade, outros creem que ainda vivemos nela.

A palavra “pós-modernidade”, além de se ligar ao conceito de modernidade (que em si já é um tanto quanto controverso) ainda é usado concomitantemente com “pós-modernismo”, o que, principalmente para o Brasil, cria outra complexidade: aqui, as palavras “modernismo” e “modernidade” possuem aplicabilidades distintas, visto que, para nós, o primeiro corresponde apenas às manifestações literárias decorrentes do que se chama de vanguardas do início do século XX e o segundo a um contexto vigente desde meados do século XIX (PERRONE-MOISÉS, 1998).

Além disso, a classificação do que seria próprio da modernidade e da pós-modernidade também não é ainda um consenso. As controvérsias vão desde o

conjunto de traços que marcariam cada uma delas até mesmo ao período exato em que se finda um e se inicia o outro.

Em “*From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context*”, Ihab Hassan (2001) expõe como a periodização e a classificação da pós-modernidade são complexas. O teórico, de um modo um tanto quanto bem humorado, não deixa de depositar para si também a contribuição no emaranhado de teorias existentes, no entanto, ousa afirmar que há alguns pontos em comum entre tantos pontos de vista.

O que todos eles têm em comum? Bem, fragmentação, hibridismo, o relativismo, jogo, paródia, o pastiche, uma postura irônica, anti-ideológico, um *ethos* fronteiro com o *kitsch* e o *camp*. Assim, nós começamos a construir uma família de palavras que se aplicam ao pós-modernismo; nós começamos a criar um contexto, se não uma definição, para isso (HASSAN, 2001, p. 2, tradução nossa)<sup>2</sup>

Hassan (2001) também chama atenção para as diferenças entre o que seria “pós-modernismo” e o que seria “pós-modernidade”: o primeiro se refere a um contexto cultural e artístico, enquanto o segundo estaria ligado ao panorama geopolítico e às transformações ocorridas nos últimos anos neste cenário.

Pense na pós-modernidade como um processo mundial, de nenhuma maneira idêntica em todos os lugares, no entanto ainda mundial. Ou pense nisso como um vasto guarda-chuva sob o qual estão vários fenômenos: o pós-modernismo nas artes, pós-estruturalismo em filosofia, feminismo no discurso social, estudos pós-coloniais e culturais na academia, mas também o capitalismo multinacional, tecnologias cibernéticas, terrorismo internacional, variados movimentos separatistas, étnicos, nacionalistas e religiosos - tudo está sob a, mas não causalmente subordinado a, pós-modernidade (HASSAN, 2001, p.3, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Quanto ao início da pós-modernidade, salvo as pequenas variações, há uma tendência em se afirmar que as modificações mais consideráveis ocorreram logo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No entanto, antes disso, alguns fatores propiciaram que esse espírito contestador e dessacralizante se instalasse na sociedade, na cultura e no mundo das artes. Dentre eles, as ideias de Nietzsche

---

<sup>2</sup> What do all these have in common? Well, fragments, hybridity, relativism, play, parody, pastiche, an ironic, anti-ideological stance, an ethos bordering on kitsch and camp. So, we have begun to build a family of words applying to postmodernism; we have begun to create a context, if not a definition, for it (HASSAN, 2001, p. 2).

<sup>3</sup> Think of postmodernity as a world process, by no means identical everywhere yet global nonetheless. Or think of it as a vast umbrella under which stand various phenomena: postmodernism in the arts, poststructuralism in philosophy, feminism in social discourse, postcolonial and cultural studies in academe, but also multi-national capitalism, cybertechnologies, international terrorism, assorted separatist, ethnic, nationalist, and religious movements--all standing under, but not causally subsumed by, postmodernity (HASSAN, 2001, p.3)

acerca da morte de Deus e a conseqüente crise do humanismo, apontada por Heidegger.

A morte de Deus significa a quebra dos conceitos e crenças até então tidos como inquestionáveis. Com o advento do Iluminismo, o homem afastou-se do intuitivo e do natural e apegou-se à racionalidade e à ciência como fornecedoras da verdade. Estas, porém, não satisfizeram as grandes questões humanas, visto que minam a capacidade da crença (tão necessária) no intuitivo. O ser humano não é apenas racional e a verdade não é tão simples quanto a ciência parece apregoar. Deus representava um sentido e um fim nas coisas. Sem um sentido de finalidade, todos os terrenos se tornaram instáveis e insuficientes.

Heidegger relaciona esse novo conjunto de crenças e saberes (metafísica) ao humanismo, não no sentido que a palavra ganha ao denominar um período da história ocidental, mas crendo que, a partir do momento que o homem escolhe sua própria representação e seu papel, acaba por reduzir os sentidos a ele mesmo. Com essa redução, toda a estrutura do pensamento que o guiava entra em crise. A morte de Deus é, a o mesmo tempo, o ápice e o declínio da metafísica e, conseqüentemente, do humanismo (VATTIMO, 1996).

Jean-François Lyotard (1988) aponta como típico do pós-moderno a recusa do tempo teleológico e a desconfiança das metanarrativas. Para o filósofo francês, o saber é visto como uma narrativa. Com a sociedade pós-industrial, as grandes narrativas que sustentavam o pensamento ocidental (o Iluminismo e o Marxismo, por exemplo) são colocadas em questionamento. Assim, o prestígio da razão, a valorização da subjetividade e a crença num caminhar histórico para um fim redentor não possuem mais créditos em suas promessas de realização.

A desconfiança das metanarrativas está aliada às contestações típicas da pós-modernidade, em que a história é vista como uma narrativa e, por isso, propensa a sofrer interferência do discurso mais socialmente valorizado. Desse modo, faz-se necessário ampliar a narrativa histórica para que outras vozes e outros narradores sejam ouvidos, propiciando um constructo múltiplo e menos totalitário. Além disso, na pós-modernidade, a ideia de que todos os acontecimentos históricos convergiriam para um bem ou uma resolução final é abandonada, ou seja, há a recusa de uma visão teleológica do tempo. Isso se relaciona com o que se chama de crise da história.

Outro ponto importante para o pensamento pós-moderno é o surgimento das ideias pós-estruturalistas. Enquanto os estruturalistas acreditavam que o estudo das estruturas internas dos textos possibilitaria a interpretação e o conhecimento de sua funcionalidade, o pós-estruturalismo contesta essa valorização da estrutura interna como chave para o conhecimento fechado e acredita que a(s) verdade(s) é (são) relativa(s) o bastante para que seja(m) reduzida(s) a uma fórmula.

Frederic Jameson (1997) expõe que essa “crítica pós-estruturalista da hermenêutica” contribui para uma visão da verdade como resultado de uma vivência metafísica e, por isso, sujeita a inconsistências e a questionamentos, o que se coaduna com as ideias vigentes nesse momento nomeado de pós-moderno. Enquanto o estruturalismo buscava o sistema, a função, a estrutura, o todo e a norma, o pós-estruturalismo procura a exceção, o limite, a diferença, a ruptura e o não dito.

Para James Williams (2013), o pós-estruturalismo trabalha com o limite de forma positiva, visto que só pode ser definido a partir de sua ruptura. Por isso, um pensador pós-estruturalista procura explorar as exceções e as diferenças como uma revelação e não como uma fuga da estrutura. A ruptura dos limites funciona como uma quase inesgotável fonte de possibilidades produtivas. Nessa postura, o entendimento de ciência como detentora da verdade é contestado, pois o entendimento do que seria a verdade também o é. Os pós-estruturalistas rejeitam essa imagem da ciência como uma fonte inabalável de respostas. Talvez por isso haja entre eles uma tendência para a filosofia e a arte, campos mais abertos em suas interpretações da vida e do ser humano.

A atração pela arte no pós-estruturalismo é, pois, pelo modo como a arte está aberta a diferentes sentidos de valor. [...] Ela o faz também exibindo o modo pelo qual o valor é criado ao invés de ser essencial, predefinido ou explicável por evolução natural (WILLIAMS, 2013, p. 36).

Nesse contexto de valorização do que é subversivo, aberto, múltiplo, fragmentado e contestador se instaura o pós-modernismo. Diante disso, é compreensível a desconfiança e a dificuldade de alguns em definir o que seria realmente a pós-modernidade. Eis o porquê das coexistências de teóricos que a negam totalmente, outros que nutrem certa simpatia e ainda aqueles que se dedicam a defendê-la. Nada mais natural para uma estrutura de pensamento que se apegue à multiplicidade e à abertura de entendimentos.

A partir desse contexto, percebemos que a pós-modernidade e o pós-modernismo estão fundados sob um espírito de contestação. Embora não procuremos classificar a obra clariceana como pertencente ou não a um pretense pós-modernismo, achamos salutar a exposição do contexto vigente no período em que as obras foram produzidas, não para rotulá-las ou engessá-las numa conceituação ou periodização, mas sim para que o olhar dedicado a elas possa se tornar mais amplo e, esperamos, mais questionador. Diante de todas essas questões expostas até agora, fixaremos a análise em três importantes contestações possíveis de serem encontradas nesse contexto: a contestação da linguagem, a contestação das fronteiras entre real e ficção e a contestação dos valores da literatura.

## **2.2 A contestação da linguagem**

No que concerne ao estudo da linguagem, são as ideias de Ferdinand de Saussure que vigoram desde o século XIX. Com a publicação de seu *Curso de Linguística Geral*, em 1916, os estudos acerca da linguagem ganham caráter de ciência cujo principal objetivo é descrever e analisar o funcionamento das línguas e seus mecanismos de estruturação. Antes disso, a língua era vista como mera representação dos elementos da realidade e os estudos voltados a ela se resumiam em normatização de uso e regras de aplicabilidade.

Grande parte do pensamento saussuriano é estruturado em quatro dicotomias: sincronia x diacronia, *langue* x *parole*, significante x significado, sintagma x paradigma. Privilegiando um recorte linguístico que se atém a um recorte temporal específico (sincronia) em detrimento de uma análise histórica (diacronia), valorizando o uso comunitário (*langue*) ao invés das particularidades (*parole*), Saussure (2006) busca verificar o que na composição da linguagem é estrutura.

O primeiro elemento a ser fundamentado é o signo linguístico. Saussure (2006) o define como constituído de duas partes inseparáveis: o significante e o significado. O significante seria a “imagem acústica”, aquilo que evoca um conceito, um significado. Além disso, a língua possui um caráter linear, ou seja, os signos não são utilizados em um mesmo tempo visto que sua valoração se dá em contraste com outro. Essa linearidade exige a combinação (sintagma) dos signos entre si. Além da

combinação, é necessária a seleção (paradigma) desses elementos para formar comunicação por meio de estruturas mais complexas e diferenciadas.

Saussure (2006), embora não tenha usado a palavra “estrutura”, em muito contribuiu para que as ideias do Estruturalismo tomassem direcionamento, pois o fato de ver a língua como sistema e a maneira estrutural em que as ideias sobre ela são apresentadas incitam a cientificidade e ao método, o que levam a enxergar confiança e verdade no que é exposto.

Apesar de organizado, classificado e esquematizado, o pensamento do linguísta abre espaço para a imprevisibilidade da língua. Uma das características que é ressaltada logo no início da exposição sobre o signo linguístico é o seu caráter arbitrário, ou seja, aquilo que liga um significante a um significado independe dos elementos externos a língua. Para Saussure (2006), não há nada em um que motive o outro, por isso é possível perceber a variedade das línguas, que nos fazem ter diferentes significantes para um mesmo referente<sup>4</sup>.

Atentando para o fato de a relação entre a palavra e a coisa não ser tão simples quanto parece e que entre significante e significado tudo ocorre muito mais dentro do campo psíquico que da realidade em si, Saussure (2006) demonstra que o signo é arbitrário e não motivado, por isso, embora a Linguística saussuriana se dedique a descrever uma estrutura na língua, ela já é marcada com a noção de que sua matéria de estudo é algo fugidio e imprevisível desde a origem.

*O princípio da arbitrariedade do signo não é contestado por ninguém; às vezes, porém, é mais fácil descobrir uma verdade do que lhe assinalar o lugar que lhe cabe. O princípio enunciado acima domina toda a linguística da língua; suas consequências são inúmeras. É verdade que nem todas aparecem, à primeira vista, com igual evidência; somente ao cabo de várias voltas é que as descobrimos e, com elas, a importância primordial do princípio (SAUSSURE, 2006, p.82, grifo nosso).*

As consequências da arbitrariedade do signo são, realmente, de amplo alcance. Pode não só levar a refletir sobre o fenômeno da linguagem de modo interno, mas também da relação externa entre a linguagem e o mundo, embora o linguísta pareça se dedicar apenas a estudar a relação entre o significante e o significado.

---

<sup>4</sup> Podemos estender essa arbitrariedade ao significado, visto que a variedade das culturas e das visões de mundo que elas trazem também implica em variedades, mesmo que pequenas, nos conceitos que se tem dos dados da realidade.

Em *Problemas de Linguística Geral* (1966), Emile Benveniste reflete sobre essa relação arbitrária colocada por Saussure e abre uma brecha para que se pense como significado e significante não são apenas arbitrários entre si, mas, na verdade, o seriam em relação ao elemento externo.

O que é arbitrário é que um signo, mas não outro, se aplica a determinado elemento da realidade, mas não a outro. [...] É, realmente, transposto em termos lingüísticos, o problema metafísico da relação entre o espírito e o mundo; problema que o lingüista estará, talvez um dia, em condições de abordar com sucesso, mas que no momento fará melhor se o deixar de lado. Propor a relação como arbitrária é para o lingüista uma forma de defender-se contra essa questão e também contra a solução que o falante lhe dá instintivamente. Para o falante há, entre a língua e a realidade, adequação completa: o signo encobre e comanda a realidade; ele é essa realidade (*nomen Ômen;-tabus* de palavra, poder mágico do verbo, etc) (BENVENISTE, 1976, p. 57).

Essa conexão entre o “espírito” e o “mundo” é complexa em si mesma e nos leva a refletir como linguagem e realidade estão a se alimentar mutuamente. Na citação acima, percebemos que Benveniste (1976) tenta problematizar não só essa relação, como também a que existe entre um estudioso e um falante da língua: ambos apontam para uma área inacessível no que concerne a origem e função. Por exemplo, ao afirmar que, para o falante, o signo é a realidade, Benveniste (1976), de certo modo, utiliza a ideia de “poder mágico do verbo”. Ao fazer isso, focaliza que, também para os que não se dedicam a estudar a língua, a coexistência entre o signo e o mundo é um mistério, assim como para o linguista é um ponto complexo e irresoluto. Os estudos e publicações de Benveniste (1976) buscam problematizar essa questão e, embora não consiga concluí-la, contribuem para um maior alcance nas discussões acerca da linguagem, do signo, do pensamento e do mundo.

Em um artigo intitulado *Saussure e Benveniste: signo lingüístico, referência e linguagem poética*, Renata Trindade Severo (2012) analisa como as ideias de Saussure e as contraposições de Benveniste servem para pensarmos sobre o signo lingüístico, sua relação com o mundo (referência) e como isso pode refletir na linguagem poética. Ao abordar o tema, a autora atenta para o fato de que tanto Saussure como Benveniste possuem detalhes dentro da sua cronologia bibliográfica que não podem ser abandonados: ambos apresentaram posteriormente textos que repensavam o que foi posto em suas publicações tidas como mais relevantes. O *Curso de Linguística Geral* foi lançado após a morte de Saussure e é, na verdade, resultado da organização que seus alunos fizeram das anotações de aulas do

mestre <sup>5</sup>, o que implica dizer que tais expostos são observações e raciocínios inconclusos. Um fato que evidencia isso é a descoberta, em 1996, de manuscritos inéditos de Saussure em que novas perspectivas sobre seus pensamentos são apresentados. Já Benveniste, não só escreve *Problemas de Linguística Geral II*, como deixa vários textos inconclusos que apontam para essa contestação. Um exemplo destes últimos são as análises presentes em seu estudo sobre a linguagem poética a partir da poesia de Baudelaire.

O conceito de signo linguístico que se delineia em *Baudelaire* não é exatamente o mesmo que se verá em outros textos de Benveniste. A referência aqui aparece de forma marcante e decisiva para que o autor oponha o *signo*, que considera pertencente ao universo da linguagem ordinária, à *palavra*, dita pertencente ao universo da linguagem poética. Essa divisão, radical em alguns momentos, oscila no decorrer das notas. Podem-se encontrar momentos em que palavras (*mots*) e signos (*signes*) estão tão próximos que parecem constituir a mesma entidade [...] (SEVERO, 2012, p.252).

Aqui percebemos que a linguagem poética se coloca no interior da discussão. Benveniste, segundo Severo (2012), dedica um espaço para diferenciar palavras e signos, indicando, provavelmente, que a linguagem literária ultrapassa o mecanismo de significação que o signo linguístico proporciona.

Outro contraponto importante às ideias defendidas por Saussure é o que traz Jacques Derrida. Em *Gramatologia*, publicado em 1967, o autor questiona a postura saussuriana de privilegiar a fala deixando à escrita apenas o posto de sua representante gráfica. Esse pensamento estaria ligado a um conjunto de saberes, a metafísica ocidental, que ordenam e comandam o modo de pensar o mundo. Esses saberes estão alicerçados no logocentrismo, ou seja, na razão como meio de encontrar a chave para as questões. Há uma valorização do binarismo e da busca da verdade, que é vista como única e inquestionável.

Derrida (1973) afirma que é preciso contestar essa “metafísica da presença”, em que a verdade e a origem são vistas como metas possíveis, e propõe uma desconstrução do pensamento logocêntrico a partir do questionamento de todas as estruturas vigentes, um novo olhar que possa não destruir o que existe, mas desconstruir para abrir as possibilidades de outras construções. O objetivo não é

---

<sup>5</sup> É importante lembrar que Charles Bally e Albert Sechehaye, organizadores das anotações, não foram alunos de Saussure e sim se serviram das anotações desses alunos para compor o *Curso de Linguística Geral*. Sendo assim, a obra mais famosa de Saussure é, na verdade, resultado de um processo de “terceira mão”.

trocar uma definição por outra e sim ofertar conceitos não fechados, os “quase-conceitos”.

Para isso, o filósofo propõe que se olhe para as brechas formadas no contraste entre os opostos típicos do pensamento binário. Derrida (1973) chama de *différance*<sup>6</sup> essa brecha que escapa à tentativa de embalar a ideia como um produto total, impossibilitando a síntese dialética construtora de uma verdade.

A partir disso, é possível perceber como o pensamento dicotômico saussuriano pode ser tomado como alvo da Desconstrução derridariana. Nos estudos de linguagem, os opostos também estão presentes, por isso, ela (a linguagem) também precisa ser repensada e desamarrada do binarismo e do totalitarismo acachapantes, visto ser ela que não só serve de instrumento para o pensamento humano como também é moldada por ele.

Assim, a relação entre o mundo e a linguagem é pensada também de forma não totalizante. Derrida (1973) acredita que o signo linguístico não pode representar o referente (a realidade, o mundo), pois mesmo este não pode ser definido e abarcado como um todo. O que o signo nos oferece são rastros daquilo com que temos contato. Desse modo, a linguagem está sempre aberta ao jogo, ou seja, a uma variedade de significados que podem se formar a partir das realidades que se apresentam a nós.

O filósofo contesta também o papel secundário dado à escrita, tida como um representante da fala, um “significante do significante” (DERRIDA, 1973, p. 8), e propõe que esta seja entendida como parte complementar da linguagem. A escritura é, então, trazida à baila e não entendida apenas como um contraponto da fala, mas como mais uma possibilidade de abertura das manifestações da linguagem, como uma parte dela em que o jogo de significados se apresenta fortemente. “O advento da escritura é o advento do jogo” (DERRIDA, 1973, p. 8).

Os pós-estruturalistas em muito se valeram do raciocínio de Derrida. A proposta de pensamento desapegado da ideia de verdade, a predileção pela postura

---

<sup>6</sup> *Différance* é um termo cunhado por Derrida. Leila Perrone-Moisés (1995, s/p) traduz como “Diferência”, ao que ela explica como “[...] o próprio movimento do sentido, que só existe numa rede de elementos passados e futuros, numa economia de rastros”. Ou seja, a diferença apresenta um rastro, uma possibilidade de significado não prevista. Cid Ottoni Bylaardt (2014, p. 108) expõe que “Em francês, o verbo *différer* significa simultaneamente ‘adiar’ e ‘diferenciar’, ações que estão na base do ato de significar fora da metafísica da presença. As duas palavras são pronunciadas da mesma forma, mas escritas de maneira diferente, o que questiona a tradicional prevalência da fala sobre a escrita, e o fato de que esta seria uma espécie de ‘imagem’ daquela”.

contestadora, o abandono da obrigatoriedade de um resultado final inquestionável são algumas das posturas adotadas pelo Pós-estruturalismo.

Como percebemos, a linguagem é terreno movediço e escorregadio, principalmente no que tange a sua relação com o mundo e a realidade. Esse questionamento foi se intensificando durante todo o século XX e, na pós-modernidade, tem sido uma das questões capilares.

Salientamos que nossa exposição não pretende insinuar que a admiração dos estruturalistas por Saussure e dos pós-estruturalistas por Derrida os colocam em conflito. Em Saussure, já encontramos questionamentos acerca do caráter da linguagem e de seu estudo. Benveniste (1976), por exemplo, chama atenção para algumas cartas de Saussure a Antoine Meillet em que o linguista genebrino relata a dificuldade em fazer com que algo tenha sentido quando o assunto é Linguística. Além disso, relembremos o fato de a obra capital de Saussure ser fruto de organização e publicação alheia, contestável quando confrontada com seus manuscritos descobertos posteriormente.

Em *Estâncias* (2007a), Giorgio Agamben cita essas cartas de Saussure como indício de que também o considerado “Pai da Língua moderna” percebia as definições de significante e significado como insuficientes para abordar a significação da língua. Essas cartas são documentos de uma conflituosa relação com as questões da linguagem. Saussure, embora tivesse em suas descobertas e pesquisas o brilho de quem lança um olhar inaugural sobre o assunto, carrega também a marca de quem entende ser impossível dar cargo do que se propôs a fazer. Essas cartas trazem algumas das angústias responsáveis pelos trinta anos de silêncio de Saussure diante da impossibilidade de dizer algo concreto sobre a questão, a “experiência de uma aporia radical” (AGAMBEN, 2007, p.241).

Através da apresentação destas cartas saussurianas e da exposição das ideias de Derrida, o filósofo italiano afirma que tanto a ciência dos signos (semiologia) quanto a ciência da escritura (a gramatologia) se encontram ainda dentro da metafísica da presença, visto que ambas não se voltam para aquele ponto resistente à significação (barreira) resultante do próprio processo em que “ a experiência original esteja sempre já presa em uma dobra [...], ou seja, que a presença esteja sempre já aprisionada por um significar [...]” (AGAMBEN, 2007, p.247).

Para esclarecer, Agamben (2007) utiliza a história de Édipo e da Esfinge como analogia para o processo de significação no Ocidente. Ao apresentar uma

resposta ao enigma, Édipo o interpreta como algo que se liga a outro diretamente. De certo modo, ele o simplifica. Enquanto o que propõe a Esfinge é não só o que Édipo oferta, mas algo além. Édipo estaria instalado no processo de significação que pressupõe uma presença, em que significado e significante se ligam para decifrar. A esfinge, por seu lado, está instalada na barreira entre um e outro. Assim, na ligação entre pensamento e poesia estaria a possibilidade de uma superação dessa metafísica, pois a poesia se colocaria na barreira que se forma entre significante e significado, possibilitando que se possa dizer e ouvir mais do que se encontra presente no processo de significação.

As considerações expostas aqui sobre a fragilidade dos estudos de linguagem demonstram como a contestação da linguagem é algo muito pertinente à modernidade e mais ainda à pós-modernidade. No pós-modernismo, a criação literária, que por si só já tende a fazer da língua um terreno de jogo, tem intensificado essa postura contestadora. Não é à toa que, apesar de muitos dos autores aqui citados não serem críticos literários nem estudiosos da área da literatura, se valem desta para melhor explorar o tema.

O pós-modernismo na literatura irá expor o problema da linguagem como modo de levar a refletir sobre a inviabilidade de terrenos estáveis e que, na arte, principalmente na literatura, a linguagem se permite e se realiza ao andar na corda bamba. A significação titubeia, balança no natural movimento de quem anda sobre o liame, que é, ao mesmo tempo, o que liga, mas também o que marca a separação entre a corda e o vazio, o equilíbrio e a queda, a certeza e a dúvida.

Buscamos até aqui realizar um breve panorama sobre como a linguagem, principalmente no que concerne à significação, é percebida pelos pensadores da modernidade e da pós-modernidade. No primeiro momento, expusemos as ideias constantes no *Curso de Linguística Geral*, de Saussure (2006), consideradas norteadoras do pensamento moderno sobre linguagem. Tais teorias tomam o signo linguístico como resultante da realização do significante e do significado. Após isso, fornecemos o contraponto de Emile Benveniste (1976), com a indagação sobre o papel do referente e da arbitrariedade do signo no esquema formulado por Saussure. Depois, elencamos alguns momentos em que, dentro da produção desses dois linguistas, o problema da significação é colocado como indomável e não abarcável pelas teorias que eles mesmos propuseram. Por último, recorremos a Jacques Derrida (1973) e Giorgio Agamben (2007) para situar o pensamento pós-moderno

acerca do tema, pois ambos propõem uma percepção da significação fora das amarras da metafísica ocidental, em que a significação se daria entre significante e significado e forneceria uma verdade e uma totalidade de sentido.

A partir do que foi exposto até aqui, procuraremos, no próximo tópico, demonstrar como essa contestação da linguagem está ligada com outra contestação: as fronteiras entre realidade e ficção.

### **2.3 A Contestação das fronteiras entre realidade e ficção**

Como percebemos, um dos pontos de maior contestação da linguagem está na arbitrariedade do signo e da ligação deste com o mundo, o referente. Há muitas interrogações a esse respeito: até que ponto essa arbitrariedade se concentra apenas na dinâmica entre significante e significado? É possível ou não excluir dos estudos o elemento externo à língua? Como se dá (ou não) a representação dentro desse contexto? As respostas são variadas, no entanto, é notório que a correspondência entre língua e realidade direciona essas dúvidas. Neste tópico, tentaremos verificar como a contestação da linguagem desemboca na contestação das fronteiras entre realidade e ficção dentro da literatura pós-modernista.

De início, recorreremos a uma obra lançada um pouco antes da *Gramatologia*, de Derrida. Em *As palavras e as coisas*, lançada em 1966, Michel Foucault explora as modificações nas ciências humanas a partir de um recorte temporal que se estende do século XVI ao século XIX, ou seja, o Renascimento, a Época Clássica e a Modernidade. Dentro desse intervalo, Foucault (2007) seleciona três pontos a serem observados: o trabalho, a vida e a linguagem. Atentaremos, principalmente, a essa última e a sua conexão com o ser e o mundo, bem como à discussão do lugar da literatura na contestação da linguagem e da realidade.

Para Foucault (2007), o Renascimento é a época em que a linguagem e o mundo parecem estar em completa harmonia. Do mesmo modo que as coisas da natureza, a língua é coberta de mistério, divina, e isso lhe é próprio. Ela funciona como se sua existência fosse anterior ao seu uso e, por isso, está em acordo com toda a criação, é o “*Fiat lux*” divino em que basta a palavra para que a coisa exista. Já na Época Clássica, começa a haver um questionamento se é realmente possível que a linguagem consiga expressar o mundo. “As coisas e as palavras vão separar-se” (FOUCAULT, 2007, p.59). Aqui, ambos se encontram num estado de

representação. A linguagem significará por uma ligação entre significante e significado, não mais divina e ajustada e sim num processo mental em que um evoca o outro “Em última análise, poder-se-ia dizer que a linguagem clássica não existe. Mas significa: toda sua existência assume lugar no seu papel representativo [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 109). Assim, para o filósofo em questão, na Época Moderna (Séc. XVIII e XIX), a representação também entrará em crise. A significação se dará pela operação do sujeito. É a época do surgimento do homem, pois agora seu papel é de protagonista, ele é quem dá significado às palavras e às coisas. É nesse terceiro momento que a literatura também aparecerá. Não que ela, como o homem, não existisse anteriormente, mas agora fala por si, é linguagem em liberdade, que inaugura outros modos de pensar.

É que, no início do século XIX, na época em que a linguagem se entranhava na sua espessura de objeto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, ela [a literatura] se reconstituía alhures, sob uma forma independente, de difícil acesso, dobrada sobre o enigma de seu nascimento e inteiramente referida ao ato puro de escrever (FOUCAULT, 2007, p.415).

O primeiro exemplo que Foucault (2007) utiliza como um dos despoentes dessa literatura que começa a se modificar é bem anterior ao século XIX: o *Dom Quixote*, de Cervantes. Segundo o autor, essa obra funda uma nova *epistème*, já que o modo de pensar a escrita também se modifica. Quixote é o homem feito de palavras. Tudo o que ele é, acredita, persegue, ama é construído pela palavra. Suas leituras dos livros de cavalaria criaram o cavaleiro que, embora não esteja dentro do mundo em que as cavalarias ainda são possíveis, funda para si mesmo uma realidade. A linguagem que ele escolheu e pronuncia é a linguagem que funda as coisas. Tudo que Quixote vive é real porque assim as palavras o fizeram e porque assim ele também o fez por meio delas.

*Dom Quixote* é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação (FOUCAULT, 2007, p.67).

Se antes a linguagem existia em função de uma razão e se assemelhava às coisas do mundo representando-as, agora é a desrazão que prevalecerá. A palavra entrará em delírio para que um mundo de possibilidades se funde. Um mundo onde

tudo é possível desde que assim a palavra, dessacralizada do que diz, o queira. A linguagem contesta a si mesma e, fazendo isso, contesta também os limites da realidade.

*Dom Quixote* é uma narrativa fundada sobre outras, visto que seu protagonista só existe em função das leituras que fez. Um homem feito de palavras que, não só eram de outros (no momento em que as leu nas novelas de cavalaria), mas que também são suas (a partir do momento em que o homem vive em função da própria personagem e da própria narrativa que cria).

Foucault (2007) afirma que, nessa situação, duas palavras se fazem ouvir: a do louco e a do poeta. Um vivendo/criando uma realidade que não se adéqua ao mundo externo, o outro criando/vivendo uma realidade independente ao mundo externo.

Daí sem dúvida, na cultura ocidental moderna, o face-a-face da poesia e da loucura. Mas já não se trata do velho tema platônico do delírio inspirado. Trata-se da marca de uma nova experiência de linguagem e das coisas. [...] O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. Assim, na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, estão ambos nessa situação de “limite” – postura marginal e silhueta profundamente arcaica – onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação (FOUCAULT, 2007, p. 68).

Entre o poeta e o louco há um jogo de revelação e ocultamento. O signo ganha a possibilidade de se assemelhar a tudo e, enquanto aponta sua significação, também esconde outra ou ainda nos faz desconfiar que nem tudo que ele pode significar está realmente presente.

Esse jogo, como colocará também Erich Auerbach (2013), gera uma representação, uma encenação em que, mesmo aqueles que estão ao redor do cavaleiro aceitam participar, seja para rir do louco ou para tirar proveito dele. A começar por Sancho Pança, companheiro de Quixote, que, apesar de inicialmente não conseguir entender seu senhor, em alguns momentos se envolve tanto naquilo que o outro crê a ponto de, também com ele (e para ele) engendrar realidades. O episódio de Dulcinéa é um exemplo disso: para que o amo não saia do jogo de representação que criou e, assim, sofra as dores da lucidez, Sancho encena e faz de uma camponesa rude e desconhecida, a dama e a senhora amada de seu senhor. Se o cavaleiro duvida que seja aquela a sua admirada, dada a aparência e o tom

grosseiro, Sancho investe na encenação até o Quixote retomar a realidade criada e defender que Dulcinéia assim se apresenta por estar tomada de um feitiço.

Tais transformações tornam a realidade um teatro que funciona incessantemente – sem que ela cesse de ser realidade. Quando as pessoas não se transformam voluntariamente, é Dom Quixote quem as transforma com sua doídice [...] A doídice de Dom Quixote dissolve tudo isso; converte o mundo real e o cotidiano num palco hilariante (AUERBACH, 2013, p.314).

Essa capacidade da língua de entrar em delírio leva também o mundo à possibilidade de ver por olhos delirantes. São as figuras do louco e do sábio que Quixote manifesta em sua dinâmica entre a realidade e a linguagem. Loucura, sabedoria, realidade, linguagem, encenação entram em um jogo, uma ciranda, uma dança em que os limites são contestados.

Por volta do século XIX, a ideia de linguagem se modificará ainda mais. Os limites entre palavra e mundo se tornarão ainda mais estilhaçados. Foucault (2007) defende que, assim como o homem, ela se mostra fragmentada, autorreferencial e questionadora. A palavra não será mais aquela atrelada ao mundo e partícipe dele desde sua criação, nem aquela cujo papel é a de representá-lo por evocação de um signo. A partir de então, ela é percebida como separada do pensamento, pois que não nasce dele e sim o forma e possibilita. Assim, a linguagem se evidencia e toma um lugar primordial e protagonista em relação ao trabalho e à vida. Entramos no período em que a linguagem é colocada em destaque. Por ela, para ela, sobre ela e ao seu redor o pensamento se efetiva, a filosofia se realiza e a arte expõe a si mesma e sua relação com o mundo. Entramos na era da exegese moderna.

Nietzsche, na filosofia, e Mallarmé, na literatura, são os dois nomes que possibilitaram essa nova *epistémé*. Enquanto o primeiro coloca a linguagem como um ponto primordial à reflexão filosófica, o segundo apresenta uma poesia cuja palavra fala por si só. Nietzsche propõe que a linguagem seja interrogada, Mallarmé, que a resposta é a própria linguagem. Nietzsche declara a morte de deus e do homem. O mundo não está mais sob a responsabilidade de uma divindade onisciente, da qual tudo surge e para a qual tudo se encaminha. Também não é mais o homem racional e cartesiano que orchestra o fluxo de todas as coisas. Do mesmo modo, a linguagem não mais se origina da divindade criadora nem da racionalidade representadora; nem se crê que esteja atrelada ao mundo como algo natural, muito menos que represente as coisas enquanto signo que as evoca. A linguagem agora fala em seu próprio ser e, por ele, o mundo significa. Mallarmé põe, na literatura, a

linguagem em seu estado primordial, mas não como coisa natural e divina. É na literatura que as palavras aparecem enigmaticamente nuas, dizem e falam sobre elas mesmas, estão expostas em seu caráter de significante e, por isso mesmo, formulam tantos significados, criando realidades possíveis. A poesia de Mallarmé explora a si mesma, sua forma, seu espaço no papel, sua função. É a linguagem em evidência, com seu ser sob o cume do meio-dia, que, embora não faça sombra, brilha a ponto de confundir a vista.

Com esse advento da linguagem como protagonista, a ideia que se possui da relação entre ela e o mundo se modifica, o que também altera a criação literária. A linguagem se dobra sobre si mesma, a literatura faz o mesmo. Iremos agora verificar como essas modificações estão ligadas a uma reflexão acerca da própria literatura.

## **2.4 A contestação dos valores da literatura**

Ao ser colocada em evidência, a linguagem não mais está sob o jugo de representar o mundo. A partir de então, ela possibilita que esse mundo seja exposto por dentro, em sua constituição, como resultado de um discurso. A literatura, enquanto linguagem, também se encontra na mesma situação.

Como exposto anteriormente, o contexto cultural e artístico está marcado por um espírito de contestação dos limites dos saberes e da linguagem. Em nossa exposição de raciocínio, delineamos como essa contestação se instalou na noção que se tinha da linguagem e de sua relação com o mundo. Isso possibilitou que, também dentro das produções literárias, essa relação entrasse em questionamento. As fronteiras entre a realidade e a ficção não mais eram ponto pacífico diante de um cenário em que o discurso possui a capacidade de criar e anular realidades.

Neste tópico, iremos explorar essas contestações no fazer literário e suas fronteiras, visto que uma das capacidades de um espírito contestador é de questionar limites e dessacralizar o que, até então, era considerado inquestionável.

Para retornarmos ao proposto, teremos que refletir sobre a obra de Mallarmé, apontada como marca importante, não só por Foucault (2007), mas também por Maurice Blanchot (2005), para quem a poesia mallarmaica deixou vislumbrar, principalmente em *Um lance de dados*, uma literatura em que a voz ouvida é apenas a voz dela própria. O poeta não diz, a literatura diz, e o faz por meio do silenciamento do que não se consegue revelar. Escrever seria, então, uma eterna

busca por fazer a poesia falar aquilo que até mesmo quem escreve ignora. O poeta não é mais o dono da voz. Sua figura é anulada para que se possa ouvir a literatura. Mallarmé pressente isso e dá a mão ao perigo de ser levado pelo escondido e o revelado na escritura. A poesia se torna uma experiência arriscada e sedutora em que o caminho é a incessante busca por aquilo que deve ser dito e que se apaga tão logo se pronuncia. “Busca obscura, difícil e atormentada. Experiência essencialmente arriscada em que a arte, a obra, a verdade e a essência da linguagem são questionadas e se põem em risco” (BLANCHOT, 2005, p.288).

A linguagem não corresponde ao mundo, nem o representa, contudo, está nele. Não de modo direto, criando a concretude das coisas, mas contestando aquilo que nomeiam como sendo real, fixo e verdadeiro. Dentro da literatura, a língua entra em delírio, desestabilizada de seu uso corriqueiro, reinventada (DELEUZE, 2011).

O escritor possui uma linguagem que não cessa de dizer, porque insuficiente, mas, que, ao mesmo tempo, não pode abrir mão do que tem que ser dito. Por isso, a obra nunca está completa. Escrever é perseguir a obra impossível.

*Le Livre*, de Mallarmé, representa bem essa escrita enquanto busca, pois é um projeto cuja feitura é planejada, arquitetada, mas não exclui a força da linguagem sobre ele. O Livro intentava planejar a escrita em direção a imprevisibilidade da linguagem, desejando abarcá-la e abolindo assim o acaso. Nesse sentido, a escrita se torna um jogo infinito, visto que não é possível que a literatura seja contida de todo. Por isso, a obra não cessa, porque não há como um único livro conseguir contê-la. Mallarmé não concluiu seu projeto, o que, em si já é bastante ilustrativo do que acabamos de afirmar sobre a obra, contudo, o poema “*Un Coup de dés*” é marca dessa literatura que se propõe a abolir o acaso explorando espaço da folha, as várias possibilidades da obra, a linguagem em sua abertura ao imprevisível.

Pensar a obra envolve também pensar o autor. Se a linguagem está em primeiro plano, é preciso que aquele que escreve desapareça. O autor deve se anular para que tudo na obra fale e se possa dizer o que for possível. O que ele (autor) deseja, então, é a busca por essa obra. Busca que é sempre igual (porque a obra é sempre a mesma) e também sempre diferente (porque nunca completa e sempre em estágio de ser, em devir).

A morte do autor, enquanto instância importante para a existência do texto, possibilita que a linguagem ganhe destaque. Não se pode negar, é claro, que há alguém que escreve. Há uma mão que pousa sobre o papel, que dança entre a folha

em branco e as letras. Esse “eu” que escreve, porém, pouco está ligado ao sujeito cuja mão é de carne e o sangue pulsa. Ao escrever, essa mão já não é mais a de um homem comum e sua personalidade, mas a mão do que T.S. Elliot (1989) chamara de *medium*, ou seja, aquele que é meio para a linguagem e a literatura, cujo poder de controle sobre a obra é parcial.

O escritor parece dono de sua pena, pode demonstrar um grande domínio das palavras, sobre o que deseja fazê-las expressar. Porém esse domínio só consegue colocá-lo, mantê-lo em contato com a passividade básica, onde a palavra, a não ser mais que sua aparência e a sombra de uma palavra, não pode ser nem dominada nem apreendida [...] (BLANCHOT, 2002, p.21, tradução nossa)<sup>7</sup>.

É nesse sentido que a escrita exige o apagamento da figura do autor. Ele não deve existir enquanto subjetividade. Mallarmé é importante dentro desse modo de entender a escrita literária porque, provavelmente, foi um dos primeiros a assumir esse risco e tentar fazer dessa possibilidade de revelação da própria linguagem a essência do que escrevia.

Nessa escrita, o “eu” que escreve funciona como uma “performa” da linguagem (BARTHES, 2012). Se ele diz, não o faz em função de si mesmo nem é ele o soberano sobre a fala que executa. O autor se torna aquele que exhibe um ato de linguagem. Quase como um ator, uma máscara pela qual a literatura se fará ouvir, embora ele não seja a literatura.

[...] o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escrita, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 2012, p. 61, grifo do autor).

O “aqui” e “agora” marca o caráter performativo da escrita, visto que, como um gesto, só pode ser apreendido e sentido no mesmo momento em que se executa. Contudo, esse momento é também de seu apagamento, pois, o gesto tem em sua própria execução, seu apogeu e seu declínio. Fora daquele tempo próprio, o que fica são vestígios, impactos, reverberações. O que resta está corrompido. A escritura é o gesto, o autor é o gesto. O gesto é a linguagem que se coloca em ação e fala.

---

<sup>7</sup> El escritor parece dueño de su pluma, puede resultar capaz de un grand dominio sobre las palabras, sobre lo que desea hacerles expresar. Pero ese dominio sólo logra ponerlo, mantenerlo em contacto com la passividad básica, donde la palabra, al no ser más que su apariencia y la sombra de una palabra, no puede se ni dominada ni apreendida [...] (BLANCHOT, 2002, p. 21).

Estamos diante de um jogo de esconder e mostrar, de revelar e mascarar em que a presença é, ao mesmo tempo, ausência.

A morte do autor possibilita que a escritura, como performance e gesto, denuncie a si mesma enquanto trapaça, enquanto jogo de ser e não ser. A partir daí, a literatura contesta a si mesma e se expõe, abre as fronteiras que lhe atribuíram anteriormente, se dessacraliza, abdica do *status* de verdade ou de discurso de validação e se coloca como terreno da linguagem em devir, em delírio.

Ao abordar essa questão, Agamben (2007a) utiliza a figura do Arlequim para ilustrar como o autor, enquanto gesto, trapaceia e oscila entre participar do jogo, integrando-se a ele e ocultando seus segredos, e afastar-se do jogo, entregando seus meandros e sua feitura.

O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça do Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama (AGAMBEN, 2007a, p.61).

Essa comparação nos é muito útil enquanto representante desse espírito contestador, pois as características, a origem e os desdobramentos do Arlequim são fundamentados no performático, na arte que se faz no “aqui” e no “agora”, no qual um dos principais papéis é o de não levar tão a sério as regras do jogo a que pertence.

Até agora, explicitamos como determinado contexto gerou um clima de contestação no qual a literatura encontrou grande conforto, pois possibilitava que o misterioso e o não controlável, que toda feitura artística comporta, pudesse se expor e se enriquecer. Para melhor demonstrar o efeito dessa liberdade contestadora, abordamos a contestação na linguagem, nas fronteiras entre real e ficção e a contestação da própria literatura como norteadores do nosso pensamento. Esses elementos nos encaminham para uma outra figura cujas origens estão diretamente ligadas ao do Arlequim, citado por Agamben (2007a): o clown. Em nossa tese, defendemos que a escrita de Clarice Lispector se aproxima dessa figura e desses elementos citados acima para refletir sobre a própria escrita e sobre a arte literária. No próximo capítulo, apresentaremos a origem do clown, sua ligação com a linguagem, o corpo e contestação das fronteiras entre ficção e realidade, trágico e cômico.

### 3 O CLOWN: FIGURA DE CONTESTAÇÃO

“O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo de que participa sem perceber”

(*A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty)

#### 3.1 O clown e a linguagem

A palavra clown é originária do termo inglês *clod*, que significa “camponês”, referente à classe de valor sócio-político e econômico radicalmente oposta ao rei medievo. O termo, no entanto, gera algumas interrogações, pois, por se traduzir para o português como “palhaço”, é comum haver questionamentos quanto à adoção do termo inglês em detrimento do correspondente em língua portuguesa. Na verdade, apesar de haver muitos traços compatíveis entre um e outro, o termo “clown” tornou-se uma nomenclatura específica. Federico Fellini (1974, p.105) defende que o palhaço seria de feira e praça, enquanto o clown estaria ligado ao palco e ao circo. No entanto, outros autores, como Burnier (2009), preferem considerá-los como uma mesma figura cômica e atribuir as diferenças apenas às particularidades dos artistas e de suas várias linhas de trabalho.

Para entendermos melhor a figura do clown, necessitamos recorrer à Idade Média e à figura do bufão, ou bobo-da-corte. Bakhtin (1987) afirma que os bufões eram os responsáveis por quebrar a aura carrancuda e opressora vigente durante o medievo. Assim, essa figura assistia às cerimônias religiosas e aos eventos políticos e, muitas vezes, parodiando a cena, levava os espectadores a verem a situação por outra ótica. A partir do cômico, havia a reflexão acerca do que se passava.

No século XV, encontraremos, na *Commedia dell'arte* italiana, outras figuras cômicas as quais a origem do clown se liga. Essa forma de teatro trabalhava com tipos e situações bases a partir dos quais lançava a improvisação. Dentre as personagens-tipo, a categoria dos *zanni*, os criados, é aquela que é tida como grande contribuinte para a formação dos clowns. Com seus modos de atrapalhar, desvirtuar e desmoralizar, os *zanni* apareciam, geralmente, em dupla: Brighela e Arlequim. Materno (*apud* FREITAS, 2008, p. 71) afirma que o primeiro era esperto e elaborava as artimanhas para enganar os patrões. Já o segundo era ingênuo,

atrapalhado e, na maioria das vezes, levava a culpa pelas armações do companheiro. Com o decorrer do tempo, essas duas figuras se misturaram e sofreram alterações. Contudo, a tensão entre as forças que os dois representam, provavelmente, deu suporte para o que conhecemos hoje como a dupla de clowns, o Augusto e o Branco.

O clown Branco representa a elegância e a vontade de ordem. O clown Augusto, a inocência, a rebeldia e a falta de ordenação. Se o Branco se veste de modo elegante, com brilhos e harmonia, o Augusto usa trapos, anda sujo e é desordenado. Padilha (2011, p.26) explica que:

O Branco é educado, elegante, lúcido. Em suas ações prevalecem a harmonia e a sutileza. O Augusto, ao contrário, é desajeitado, indelicado e rude. A figura do Branco representa o burguês, o patrão, o intelectual que sempre tenta passar a perna em seu parceiro. Este por sua vez é o mendigo, o proletário que, à primeira vista, parece secundário em uma apresentação, mas na verdade é o protagonista e sempre supera as artimanhas do branco, que serve de apoio ao Augusto. Apesar desta distinção, [...] não raro, são trocadas as funções: quem é Branco age como Augusto, e vice-versa, conforme as especificidades do número e da improvisação.

A dupla funciona como uma tentativa de equilíbrio entre forças humanas contrárias: o desejo de ordem e harmonia e a existência da desordem e da desobediência. Não é difícil, portanto, alargar essa relação e substanciá-la em pessoas que conhecemos ou até mesmo dentro de nós mesmos.

O cineasta Federico Fellini, em muitos momentos, retrata clowns em suas obras, além disso, elaborou um documentário acerca do tema (*I clowns*, 1971). Logo no início deste, são demonstradas situações e pessoas em que o jogo entre Augusto e Branco se realiza. Posteriormente, comentando acerca desse trabalho, Fellini (1974, p. 106) afirmará que

O clown Branco e o Augusto são a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro, e até se podia dizer que o anjo com a espada flamejante e o pecador. São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima e o impulso para baixo, divididos, separados.

Dentro dessa perspectiva, poderíamos achar, entre os que nos cercam e em nós, a tendência para agir preferencialmente como Branco ou como Augusto e, até mesmo, encontrarmo-nos em situações em que apesar de Augusto, vemo-nos agindo como Brancos e vice-versa. Esse jogo estaria não só ligado à constituição de nós mesmos, como também à situação na qual estamos inseridos. A dinâmica dessa postura conversa diretamente com o modo dualista como tendemos a organizar os saberes e as coisas na metafísica ocidental iluminista: dividindo em duas categorias em que uma das quais é mais valorizada e tida como verdadeira.

Com o passar dos anos, no entanto, Augusto e Branco se misturaram construindo o clown, ser cuja postura difícil de definir cria um conflito entre o trágico e o cômico, abarcando de modo mais amplo a própria existência humana em sua relação com o mundo.

O clown é o que «aceita o fracasso», que estraga o seu número e, com isso, coloca o espectador em condição de superioridade. Através desse fracasso, o clown revela sua profunda natureza humana que nos emociona e nos faz rir. Porém, não basta fracassar em qualquer coisa, além do mais é preciso fracassar naquilo que se sabe fazer, ou seja, numa proeza [...] O trabalho clownesco consiste em relacionar a proeza e «o fracasso». Peça a um clown que dê um salto mortal, ele não conseguirá. Dê-lhe um chute no traseiro, e dará um salto mortal como de costume. Em ambos os casos nos fará rir. Se não o consegue nunca, entramos no trágico (LECOQ, 2003, p. 214, Tradução nossa)<sup>8</sup>

É através de sua relação peculiar com o fracasso que o clown contesta as regras estabelecidas e a vigência de um mundo que procura se basear apenas na ordem, no belo e no que se pode definir, categorizar e classificar. De certo modo, o clown denuncia a impossibilidade humana de controlar as coisas e entendê-las de todo. Kasper (2004 p. 44) explica que o clown trabalha com aquilo que não se pode conter, que não é entendido de todo, tentando lutar contra automatismos e verdades estabelecidas. Para a autora, o clown é construído na base da tentativa e da experimentação.

Dentro da história da arte, o clown é constantemente retomado como temática. Seja dentro do contexto trágico ou cômico, visto que sua versatilidade acarreta um bom trânsito entre os considerados opostos. Essa maleabilidade permite, por exemplo, que os clowns sejam personagens recorrentes nas obras de Shakespeare, mesmo nas tragédias do autor. Uma das mais importantes aparições dessa personagem está em *Hamlet (1603)*, no afamado ato V, cena 1. Nesse trecho, o príncipe dinamarquês se depara com uma discussão entre dois homens acerca do sepultamento de Ofélia. Enquanto preparam a sepultura, um dos homens começa a fazer reflexões sobre a vida, a morte e o valor da humanidade. Embora a maioria

---

<sup>8</sup> El clown es el que «acepta el fracasso», el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en um estado de superioridad. Através de esse fracaso, el clown revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír. Pero no basta com fracasar en cualquier cosa, además es necesario fracasar en aquello que se sabe hacer, es decir em uma proeza. [...] El trabajo clownesco consiste em poner em relación La proeza y «El fracaso». Pedirdle a um clown que haga um salto mortal, y no lo conseguirá. Dadle una patada en el trasero, y dará um salto mortal como si tal cosa. Em ambos casos nos hará reír. Si no lo consigue nunca, entramos em lo trágico1 (LECOQ, 2003, p. 214).

das traduções brasileiras se refira aos dois homens como “coveiros”, o texto original traz a palavra “clown” para denominá-los. São essas duas personagens que levantarão na cena e, depois em Hamlet, o desmoronamento dos valores e das vaidades da vida. Como um Eclesiastes, os envolvidos na cena chegarão à conclusão de que a vida humana, suas construções, seus afazeres e seus apegos não passam de vaidades cujo fim se dá através da morte, a qual todos iguala. Encontramos, então, na essência da cena, um dos principais papéis do clown: desconstruir e dessacralizar.

É importante perceber que, embora a cena tenha temática soturna, dado o teor filosófico e mórbido da situação, os clowns (principalmente o denominado como primeiro), através de um jogo de linguagem sutil e astuto, acabam por colocar no rosto do espectador um riso, mesmo que quase a cair pelo canto dos lábios. O próprio Hamlet comenta com Horácio a sutileza e sagacidade de seu interlocutor.

HAMLET: São carneiros e vitelas os que procuram nisso suas garantias. Vou falar a esse camarada. De quem é essa cova?

1º COVEIRO: Minha, senhor. (Canta)  
Um punhado de cal cai na cova  
E um novo corpo se agasalha.

HAMLET: Creio que é tua, realmente, pois estás dentro dela.

1º COVEIRO: Estais fora dela, senhor, portanto não é vossa. Da minha parte, não jazo nela, mas é minha.

HAMLET: Mentas ao dizeres que é tua porque estás nela: isto é para os mortos, não para os vivos.

1º COVEIRO: mentira viva, senhor, que vivamente passa de mim para vós.

HAMLET: Para que homem a estás cavando?

1º COVEIRO: Para homem nenhum, meu senhor.

HAMLET: Para que mulher, então?

1º COVEIRO: Para nenhuma, senhor.

HAMLET: Quem vai ser enterrado nela?

1º COVEIRO: Alguém que foi mulher, senhor; mas, paz à sua alma, agora está morta.

HAMLET: Como é preciso esse sujeito. Temos de falar muito claro, ou nos perdemos em seus equívocos. Por Deus, Horácio, nos últimos três anos tenho observado, os tempos são tão estranhos que a ponta do pé do camponês chega no calcanhar do cortesão e lhe roça as frieiras. Há quanto tempo és coveiro? (SHAKESPEARE, 2014, p. 149-150).

Essa sagacidade é baseada num jogo de linguagem que brinca com os contextos e as significações, gerando uma carga cômica. Desde o início do diálogo, mesmo antes de Hamlet interagir com os coveiros, os dois fundamentam sua discussão numa dinâmica clownesca: há um clown que se porta como mais esperto e autoritário, enquanto o outro lhe contrapõe, um pouco ao modelo do Branco e do Augusto. Toda a cena é permeada por uma confusão e troca de identidades feita pelo clown 1 em relação a propriedade da cova que cava, possibilitando que a discussão alcance um teor filosófico em que todos os envolvidos possam denunciar sua efemeridade de mortal.

Observamos ainda que Hamlet se refere à época em que vivem e a transformações que o mundo tem apresentado: “[...] nos últimos três anos tenho observado, os tempos são tão estranhos que a ponta do pé do camponês chega no calcanhar do cortesão e lhe roça as frieiras” (SHAKESPEARE, 2014, p. 149-150), Nessa afirmação do príncipe, há um vislumbre da consciência de mudança nas estruturas do pensamento humano e no modo como o mundo se organiza. Vale lembrar que Foucault (2007) afirma ser essa obra de Shakespeare, junto com o *Quixote*, de Cervantes, primordial para demonstrar a nova relação do homem com o mundo e com a linguagem. Não é de se admirar, portanto, que essa afirmação saia da boca do jovem príncipe logo no momento em que esse interage com o clown, bem como no instante em que aponta a sutileza de linguagem que seu interlocutor apresenta. O clown é, mais uma vez, uma espécie de portal para que se traga à baila a contestação das estruturas vigentes.

Em Shakespeare, os clowns possuem um lugar importante e conhecido, principalmente por essa possibilidade de dizer qualquer coisa sem que sejam por isso admoestados. Não só eles, também, os bufões e os bobos-da-corte são os responsáveis por trazer à tona aquilo que é evitado por todos. Embora sejam vistos como loucos, são eles os que trazem maior sanidade e autenticidade, expondo os sentimentos e interesses envolvidos, desmascarando intenções. Para confirmar isso, basta lembrarmos o papel do bobo em *Rei Lear* (1608) ou recorrermos a algumas das brincadeiras feitas pelo bufão de *Noite de reis* (1623), como essa em que o bobo, o bêbado e o louco são colocados num mesmo círculo de classificação:

OLÍVIA-Como se define um homem bêbado, meu bufão?  
FESTE - É uma afogado, um bobo e um louco. Quando já está de fogo, mais um gole e vira bobo; dois goles, fica doido; três goles, e se afogou.

OLÍVIA- Vai, e busca o legista, e faz com que veja o meu primo, que está no terceiro grau de embriaguez: afogou-se. Vai, e cuida dele.  
 FESTE- Ele ainda está no estágio doido, minha boa senhora, e o bobo vai cuidar do louco. (SHAKESPEARE, 2011, posição 459).

Observemos que, mais uma vez, há uma brincadeira com as significações e as palavras, confundindo propositalmente as identidades e invertendo os contextos. O bobo redireciona as palavras de sua própria taxonomia para igualar os homens – ele (bobo) e o primo bêbado de sua senhora. Percebamos que, embora o teor da fala seja de bufonaria, há uma sabedoria por trás do que é dito, contudo, essa sabedoria é relegada a um segundo plano de importância, visto que saiu da boca de um bobo.

A relação entre sabedoria e loucura é uma constante em várias aparições do clown e de seus correlatos (bobo, bufão, Arlequim, coringa, *trickster*). Um exemplo pode ser encontrado na peça *Arlequim servidor de dois senhores* (1745), de Carlo Goldoni. Nessa comédia, o arlequim, como é próprio da personagem da *commedia dell'arte*, utiliza-se da esperteza para poder sobreviver, causando grande confusão e uma série de maus entendidos: ele resolve tentar atender a dois amos ao mesmo tempo, arrecadando soldo de ambos sem que um saiba do outro. Em vários momentos do texto, a brincadeira com a linguagem aparece fazendo com que a confusão dos significados denote a própria confusão da narrativa. O arlequim habita algum lugar indefinido, parece estar no entorno da situação narrativa, embora seja um dos causadores dela. Para as outras personagens, ele ora parece um louco, ora um bobo, ora um espertalhão.

É a possibilidade de transitar entre a loucura e a esperteza que dá ao clown a liberdade de discurso incomum aos que o rodeiam. Enquanto todos estão preocupados em seguir o roteiro da sanidade e da razão, obedecendo, ainda que de modo fajuto, o teatro e o mascaramento social, o clown exhibe essas máscaras e essa encenação justamente por não se encaixar nela.

Os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os *bufões* e *bobos* da Idade Média; os personagens da *commedia dell'arte* italiana; o palhaço circense e o *clown* possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais (BRUNIER, 2009, p. 206, itálico do autor).

A linguagem entra, então, como uma ferramenta de relativização, visto que os significados e os significantes se encontram numa zona fronteira, possibilitando o questionamento das verdades postas. Ao se relativizar as verdades e as regras,

loucura e sabedoria se confrontam e se igualam criando um discurso cheio de vazio, ou seja, uma dobra na linguagem, retirando-a da metafísica da presença. Isso embaralha outras significações e possibilidades, criando um espaço, uma entrelinha em que conceitos se misturam, podendo as oposições coabitarem em um mesmo espaço sem conseguir gerar um significado dito verdadeiro.

É assim que não só loucura e sabedoria ocupam o mesmo espaço, mas também a alegria e a tristeza. Forma-se, um “nem alegre e nem triste” (MEIRELES, 1986, p.81), no qual o poético se instaura com força e é responsável não apenas pela carga cômica encontrada, pois a melancolia também emerge dessa visão peculiar das coisas.

Um exemplo é a ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, estreada pela primeira vez em 1892. A narrativa conta a história de Canio, o dono e ator principal de uma companhia mambembe de teatro. Ele é casado com Nedda, também atriz da companhia. O grupo de teatro se encontra num vilarejo, por ocasião de uma festa religiosa, para apresentar um espetáculo. A peça a ser apresentada é uma comédia em que o Palhaço (Canio) é casado com Colombina (Nedda), que o traí com Arlequim. Triângulo cômico amoroso por demais conhecido. Enquanto a comédia se desenrola nas malhas do teatro, a tragédia se forma na realidade: Nedda tem um amante e Canio descobre, jurando vingança.

Em vários momentos do texto, a linguagem cria uma armadilha em que trágico e cômico se confundem na figura de Canio e do Palhaço que ele representa. Ao afirmar, por exemplo, em determinado momento da ópera, que “O teatro e a vida não são a mesma coisa”<sup>9</sup> (LEONCAVALLO, 2014, posição 156, tradução nossa), Canio cria uma brecha irônica que irá permear toda a obra, visto que, no palco, ficção e realidade irão se encontrar e se tornar apenas uma: assim como o artista e sua máscara se tornarão um só dentro do conflito da traição. A partir disso, tragédia e comédia, vida e arte, ficção e realidade, ator e máscara se confundirão no palco e na vida, ao modelo do que nos pregará o prólogo.

O corcunda Tonio, o bobo da companhia, vestido de Taddeo, como na comédia que irá representar, convida o público presente a uma reflexão: colocar em cena a velha máscara da commedia dell'arte ao que parece respeitar formalmente o acordo pelo qual os sentimentos representados são ficcionais, porém o Autor defende o contrário, que tais sentimentos são autênticos. O artista é um homem como qualquer outro que deve escrever para as pessoas: que o público considere, portanto, o quanto de humano há

<sup>9</sup> “Il teatro e la vita non son la stessa cosa” (LEONCAVALLO, 2014, posição 156).

dentro da máscara (LEONCAVALLO, 2014, posição 27, tradução nossa)<sup>10</sup>.

O monólogo “Vesti la giubba” será o momento principal para descortinar frente ao espectador a problemática da quebra de fronteiras em que se encontra Canio. Nesse momento, ele refletirá sobre como sua vida de palhaço exige que ele faça rir a plateia, enquanto seu coração se encontra em prantos.

Tu és palhaço!  
 Veste a fantasia  
 E o rosto enfarinha.  
 As pessoas pagam  
 E querem rir  
 E se Arlecchin,  
 rouba a Colombina  
 Ri, Palhaço...  
 E todo mundo vai aplaudir!  
 Transforma em piada o espasmo  
 E o choro;  
 Numa careta  
 O soluço e a dor ...  
 Ri, Palhaço,  
 Em seu amor quebrado  
 Ri da tristeza  
 que te envenena o coração! (LEONCAVALLO, 2014, posição 340, tradução nossa)<sup>11</sup>.

É a fantasia do palhaço que transporta Canio para um limbo dos questionamentos a cerca da peculiar condição do humano que, embora procure delimitações e definições, encontra-se entregue ao inesperado. Durante todo o transcorrer dos fatos, Canio é confrontado com a ironia de representar uma comédia cujo tema é o mesmo da sua tragédia pessoal. Enquanto representa o palhaço traído, é sua dor verdadeira que aflora e explode diante da plateia que crê estar se tratar de uma representação cômica. Toda a tensão se desenrola a revelia do público que ignora o humano por trás das máscaras. Assim, quando, ao final da peça (e da própria ópera), a frase “A comédia chegou ao fim” (LEONCAVALLO, 2014, posição

---

<sup>10</sup> Il gobbo Tonio, lo scemo dela compagnia, nel costume di Taddeo, come nella commedia che si andrà a representare, invita il pubblico presente a una riflessione: metter in scena le vecchie maschere dela commedia dell'arte sembrerebbe formalmente rispettare la consuetudine per cui i sentimenti rappresentati sono finzione, mentre l'Autore sostiene il contrario, che cioè tali sentimenti sono autentici. L'artista è un uomo come gli altri che deve scrivere per la gente: consideri, pertanto, il pubblico quanto vi è di umano dientrola maschera (LEONCAVALLO, 2014, posição 25).

<sup>11</sup> Tu sei Pagliaccio!/Vesti la giubba/E la faccia in farina./La gente paga/E rider vuole qua./E se Arlecchin,/T'invola Colombina,/Ridi, Pagliaccio.../E ognuno applaudirà!/Tramuta in lazzi lo spasmo/Ed il pianto;/In una smorfia/Il singhiozzo e 'l dolor.../Ridi, Pagliaccio,/Sul tuo amore infrato,/Ridi del duol/Che t'avvelena il cor! (LEONCAVALLO, 2014, POSIÇÃO 344).

567, tradução nossa)<sup>12</sup> é dita, toda a dubiedade da situação é exposta diante do espectador.

Como é possível perceber, os clowns e seus correlatos (bobo-da corte, Arlequim, palhaço, etc) são habitantes das zonas do indefinido. A presença desses personagens, geralmente, significa a presença de um discurso desamarrado da necessidade de um saber posto e incorruptível. É a partir deles que se instaura a possibilidade de abertura e de quebra do compromisso com a razão iluminista, cartesiana e dogmática. As fronteiras entre as definições, geralmente, tão dicotômicas são confundidas revelando a complexidade e pluralidade da vivência humana.

Esse discurso aberto e iconoclasta se faz possível a partir da própria linguagem verbal, mas, também a partir de uma linguagem não verbal presente na necessidade de expressão da qual as palavras sozinhas não podem dar conta.

Mesmo trabalhando com a entrelinha e a dobra da linguagem verbal, é na expressividade do corpo que o clown procurará uma maneira de se aproximar do discurso que deseja. Por isso, o corpo terá uma importância singular na constituição do clownesco.

A partir da corporeidade, o clown cria um ambiente de mistura de conceitos e quebra de fronteiras. Para nossa discussão, focalizaremos dois pares de conceitos, considerados opostos, mas que o clown costuma misturar e desmistificar os limites entre eles, reafirmando a postura contestadora de sua figura. Demonstraremos assim como, através do corpo e da linguagem, o clown confunde as fronteiras entre a ficção e a realidade e o trágico e o cômico

### **3.2 O clown e o corpo**

O clown é, essencialmente, um artista da corporeidade e do momento. Sua constituição e sua existência estão baseadas na possibilidade de improvisar por meio do ambiente e das sensações que ele aflora. Porém, antes de ser apenas resultado da rapidez de raciocínio e da destreza, o clown é filho do imprevisto, da desestabilidade e do espanto. Se há uma resolução lógica e prevista a ser tomada, optará por outra tão impensada e estranha que ou arrancará risos de seus

---

<sup>12</sup> “La commedia è finita!...” (LEONCAVALLO, 2014, posição 567).

espectadores ou os fará cair em uma melancolia ignota e perturbadora.

A construção de um clown requer que o artista esteja à mercê das coisas e das pessoas a todo o momento. Para ele, a própria vida é matéria e resultado da vivência de ser um clown. Assim, é recorrente que tenham traços em comum e, ao mesmo tempo, sejam sempre diversos, pois cada clown que se apresenta é único, embora pertença a noção geral do que é ser um clown.

Como dito anteriormente, sua matéria maior é a própria relação humana com o sucesso e o fracasso. A possibilidade de cada ato ligado a cada momento aflora a tensão da vida em seus movimentos. O ato e o momento norteiam o clown e também o desnorteiam: a cada gesto, pode-se fracassar ou se ter sucesso. Qual dos dois será o resultado atingido nunca se sabe.

No entanto, embora haja uma tensão entre a possibilidade do sucesso e do fracasso, o clown não a recebe com total consciência. Há um jogo entre essas variantes de modo que o comum é que o clown consiga o sucesso quando tudo indicava o fracasso e fracasse quando as circunstâncias diziam o contrário.

O clownesco comporta certa dose de consciência, contudo apenas aquela em que não se passe totalmente do fictício ao real, do riso ao choro profundo. Ao jogar com o fracasso, o clown está no liame do cômico com o trágico. O clown anda na corda bamba dos conceitos, no ponto em que um toca o outro e se confundem.

O corpo é o principal instrumento de ação do clown. É no trabalho com a corporeidade que ele expressa sua condição peculiar. O clown é clown primeiro no modo de andar, no movimento com as mãos, nos gestos. Isso o deixa ligado a experimentações e sensações como fontes de afloramento. Temos, então, os fatores primordiais ao clown: a sensação, o momento, a ação, o corpo, o gesto e o imprevisto. A partir do corpo, experimentará as sensações do momento, que é único (assim como o é a sensação que cada um sente diante da vivência no mundo), e buscará expressá-las por meio dos gestos e das ações, voltando novamente ao corpo, aquele que é entrada e também saída.

O imprevisto nasce dessa condição única que o clown, de certo modo, acaba por representar. Embora seja um indivíduo, único e cujas percepções também se dão de modo particular, ele está inserido dentro de um quadro social articulado que espera dele certos comportamentos. Quando esses comportamentos não são apresentados, tem-se a quebra da expectativa, que pode gerar tanto o riso quanto a melancolia. O sucesso ou o fracasso são, na verdade, partes de uma mesma moeda

e resultado da impossibilidade de que o ser humano seja abarcado em sua totalidade pelo mundo racional e sistematizado que ele mesmo criou. O clown é, ao mesmo tempo, produto e denúncia dessa condição.

Isso aproxima a arte clownesca da arte performática moderna, cujo principal objetivo era, por meio do corpo e do improvisado, quebrar com as formas de arte protocoladas e sistematizadas. Uma tentativa de “liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (GLUSBERG, 2005, p. 46). No entanto, embora a performance tenha ganhado grande terreno a partir da segunda metade do século XX, suas origens são bem anteriores a ele. O próprio clown, em suas origens ligadas aos bufões e bobos da corte, já apresentava elementos da performance valorizados hoje, como a possibilidade de interferir nos elementos da realidade e usá-los dentro de sua apresentação. A ligação do clown com a *Commedia dell'art* também atesta sua antecipação ao que a performance moderna cultua, visto que a constituição de um personagem nesse tipo de comédia era resultado de toda uma vivência do artista que, em cima de alguns poucos roteiros pré-estabelecidos, montava sua apresentação e modificava-a conforme a reação do público.

Diz-se que o clown é, de todos os artistas performáticos, o único que pode desligar-se da estrutura cênica à qual se referencia a performance e quebrar com a narrativa ficcional trazendo-a para fora do palco, para a vida. É ele quem também pode trazer para a vida cotidiana essa perspectiva-clowning da cena. Diferentemente dos mímicos, mágicos, acrobatas, atores, dançarinos, etc, aqui apontamos que o clown pode se constituir como um estilo de vida, como coloca Jango Edwards ao dizer: “Eu sou clown, eu fumo clown, eu transo clown, eu durmo clown, eu sonho clown, eu trabalho clown” (DORNELES, 2003, p.16).

É bagunçando as fronteiras entre arte e vida que o clown consegue gerar também a quebra dos discursos hegemônicos dentro da vida e dentro da arte. Nessa perspectiva, o corpo é essencial porque é veículo e portal através dos quais se consegue ver e sentir o mundo, bem como expressar essa visão e esse sentimento.

Kátia Maria Kasper (2009), em seu artigo intitulado “Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo?”, explana como a questão corporal é importante na construção do clown. Para isso, ela utiliza como exemplo o método de construção do clown explorado pelo Lume, Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Nesse método, a construção do clown “torna-se uma experiências de devir-outro, invenção de outros afectos, envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de alerta e, ao mesmo tempo, de grande entrega e disponibilidade”

(KASPER, 2009, p.199).

Os gestos possuem um papel importante dentro da construção e da ação do clown. Se o clown busca quebrar a perspectiva do habitual e do categorizado, fazendo do corpo lugar de experimentação; o gesto, que geralmente é visto como ação carregada de sentido é, na vivência do clown, possibilidade de inauguração de outra perspectiva. Os gestos do clown são “gestos em fuga” (KASPER, 2009, p.205), que instauram um jogo constante, no risco, na corda bamba, que burla o gesto categorizado, carregado de significado engessado e tenta a desestabilidade e a experimentação.

Esse modo de agir, de sentir, pensar – envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, uma abertura, um estado de alerta e de conectividade – abordam uma experiência da ordem do intensivo. Um tipo de vibração que extrapola os limites do corpo orgânico. Envolve o lugar, tudo que está em volta. São processos de diferenciação pulsando (KASPER, 2009, p.212).

A partir dos gestos e movimentos, o clown expressa seus meandros e as peculiaridades de sua vivência única. Assim como o próprio homem só possui seu próprio corpo e seus sentidos como instrumento de sentir e pensar a sua existência.

O *clown* é um ser que tem suas afetividades e emotividades todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas e localizadas. Essas características é uma das heranças do bufão, que, devido às suas deformidades, é sensível física e corporeamente. O *clown*, como o bufão, não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida. Ele não é personagem. Ele é simplesmente. A lógica do clown é físico-corpórea: ele pensa com o corpo (BURNIER, 2009, p.217).

Pensar com o corpo, manter uma relação peculiar com o espaço e o tempo, com ficção e realidade, com cômico e trágico, fazem do clown uma figura que expressa a indefinição, dita por muitos como própria da Pós-Modernidade, ao mesmo tempo em que mantém uma ligação com as origens ritualísticas, trazendo à tona uma reflexão metalinguística da arte.

Essa associação entre a figura do clown como uma alegoria do trabalho do artista de modo geral pode ser vista em outros momentos da história da arte. Em *Retrato Del artist como saltimbanqui*, Jean Starobinski (2007) afirma que, desde o Romantismo, já se encontram alguns usos da associação dos saltimbancos, bufões, palhaços e clowns como figuras poéticas capazes de refletir o trabalho artístico e suas questões. No entanto, com a modernidade, essa figuração ganhará maior espaço e, embora apareça com grande profusão na pintura, é na Literatura que

iniciará seu uso. Associando a própria imagem à imagem de um saltimbanco, o poeta faz aflorar a poeticidade e a complexidade de sua criação. Para Starobinski (2007), o circo e o palhaço representam uma porção da infância ainda resguardada num mundo que começa a industrializar-se e tornar-se arisco. Além desse fator externo, há, psicologicamente, uma identificação do artista com o ambiente mágico criado pelo contexto do palhaço.

Assim pois, é manifesto que a eleição da imagem do palhaço não é só a eleição de um motivo pictórico ou poético, mas uma forma indireta e paródica de discutir a questão da arte. Desde o romantismo (embora haja alguns precedentes), o bufão, o saltimbanco e o palhaço têm sido imagens hiperbólicas e a propósito deformantes, com as quais os artistas têm querido mostrar-se a si mesmo e expor a própria natureza da arte. [...] O jogo irônico se emprega como interpretação de si mesmo: é uma epifania ridícula da arte e do artista (STAROBINSKI, 2007, p.8-9, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Na citação acima, chama-nos atenção o uso dos adjetivos “hiperbólicos”, “deformantes”, “irônico”, “ridícula”. Os adjetivos pertencem ao campo semântico comum ao palhaço. O exagero, a deformação, a ironia e a risada são elementos dos quais o palhaço se mune para expor a sua situação e, por extensão, a situação humana. Esses adjetivos o compõem e ele costuma evocá-los, seja para rir dos outros ou para que riam de si. Já a palavra “epifania” nos remete a uma verve espiritual e transcendental. A epifania é a revelação da presença divina, anuncia que algo além do terreno e do mundano existe e se manifesta. Isso indica que, através do riso, o clown possibilita o contato do humano com o divino, revelando para além da existência terrena do homem e de suas amarras sociais. Além disso, o uso da expressão “jogo irônico” nos leva a refletir que há, na atitude do palhaço, uma brincadeira, um jogo, uma aposta e (porque não?) uma trapaça que leva aquele que está envolto a não conseguir delimitar claramente até onde vão as fronteiras dos conceitos. Não só sua atitude, mas também suas vestimentas e sua máscara pintada ao rosto criam a ilusão de que estamos apenas diante de uma brincadeira, de um disfarce. Porém, basta nos determos um pouco mais em suas cabriolas, chistes e jogos de linguagem para que percebamos uma ironia incômoda: a

---

<sup>13</sup> Así pues, resulta manifesto que la elección de la imagen del payaso no es solo la elección de un *motivo* pictórico o poético, sino una forma indirecta y paródica de plantearla cuestión del arte. Desde El romanticismo (aunque existen algunos precedentes), el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imagines hiperbólicas y a propósito *deformantes*, con las que los artistas han querido mostrarse a si mismos y exponer la propia naturaleza del arte [...] El juego irónico se emplea como interpretación de uno mismo por si mismo: Es una epifanía ridícula dela arte y del artista. (STAROBINSKI, 2007, p.8-9,grifo do autor).

brincadeira na verdade é sobre todos nós.

O palhaço é a figura reveladora que conduz à condição humana e à amarga consciência de si mesma. O artista deve converter-se no ator que se proclama ator; humilhando-se sob a figura do ridículo, abrirá os olhos do espectador para o conhecimento do lamentável papel que cada um representa sem saber na comédia do mundo (STAROBINSKI, 2007, p. 88, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Ao “converter-se no ator que se proclama ator” (STAROBINSKI, 2007, p. 88), o palhaço propõe uma espécie de metalinguagem, resignificando a própria linguagem ao mesmo tempo que a desarma. Entregando seus truques, cria outros, muitas vezes, mais indecifráveis à primeira vista, pois que coloca seu espectador numa posição em que não consegue mais diferenciar o jocoso do sério, a máscara do próprio rosto, a encenação da realidade.

É por isso que ao palhaço, ao arlequim, ao bobo da corte, em grande parte das situações, cabe-lhes a qualificação de louco e tenta-se desconsiderar seu discurso. Isso é tão perceptível que, ao ouvirem a palavra ‘bobo’, as pessoas, automaticamente, costumam associá-la a um sujeito “paspalhão”, “ridículo”, “ludibriável”, muitas vezes, ignorando ou esquecendo-se da origem e do histórico do termo. George Minois (2003, p. 230), ao dissertar sobre o bobo-da-corte na Idade Média, afirma que “[...] desde essa época, tais bobos não eram bobos. Não é bobo quem quer. A função exige grande inteligência [...]” e continua explicando que, por meio do discurso da loucura, o bobo tudo pode dizer, inclusive, as verdades. Despreocupado das amarras sociais e sob o signo da loucura e do riso, o bobo pode trazer outra ótica à situação. Ótica, muitas vezes, ignorada ou evitada por aqueles regidos pelas regras da sanidade e do trato social.

É o que podemos perceber, por exemplo, na crônica “Das vantagens de ser bobo”, de Clarice Lispector, publicada em 12 de setembro de 1970, no Jornal do Brasil. Nela, Lispector tece uma reflexão sobre como ser um bobo permite uma visão peculiar da vida.

[...] - Ser bobo às vezes oferece um mundo de saída porque os espertos só se lembram de sair por meio da esperteza, e o bobo tem originalidade, espontaneamente lhe vem a idéia.

---

<sup>14</sup> El payaso es la figura reveladora que conduce a la condición humana a la amarga conciencia de si misma. El artista debe convertirse en el actor que se proclama actor; humillándose bajo la figura del gracioso, abrirá los ojos del espectador al conocimiento del lamentable papel que cada uno representa sin saberlo en la comedia del mundo (STAROBINSKI, 2007, p. 88).

- O bobo tem oportunidade de ver coisas que os espertos não vêem.
- Os espertos estão sempre tão atentos às espertezas alheias que se descontraem diante dos bobos, e estes os vêem como simples pessoas humanas.
- O bobo ganha liberdade e sabedoria de viver (LISPECTOR, 1999, p. 310)

A crônica refere-se ao bobo enquanto termo da atualidade, ou seja, um sujeito tido como desprestigiado, contudo, ao explicar as vantagens que essa postura perante a vida traz, evoca, indiretamente, a origem do bobo como aquele cuja voz reapresenta e reconstrói novas maneiras de agir e pensar que são ignoradas, visto que não partem do que, usualmente, é perseguido e almejado pelas tramas sociais vigentes.

No rol dos bobos entra uma grande variedade de tipos. Desde as pessoas tidas como comuns e anônimas a nomes ilustres como Jesus Cristo: “- Se Cristo tivesse sido esperto não teria morrido na cruz”. (LISPECTOR, 1999, p. 310). A partir da inclusão de Cristo na lista, o texto nos dá a impressão de que a significância de Cristo para nossa sociedade está ligada à sua capacidade de não valorizar o que geralmente se valoriza, de sair das tramas do comum, abrindo mão do conforto e da segurança em prol de ideais. A frase não deixa de ter um tom ambíguo, matreiro e, por isso mesmo, um tanto quanto ácido, visto não afirmar diretamente que Cristo era um bobo, ao invés disso, escolhe um período que constrói uma relação de causa e consequência em que o “se” não deixa o leitor findar a leitura da frase apenas nela mesma. O “se”, inevitavelmente, conduz a outros “se” que não estão escritos, contudo, estão presentes: “e se Cristo não tivesse feito o que fez?”

As outras duas personalidades citadas na crônica são o escritor Dostoiévski e o pintor Chagall. Não aleatoriamente, dois artistas. Lispector dá indícios de como o “ser bobo” inclui um espírito desgrudado do *script* convencional e a linguagem artística, seja na pintura, na literatura, ou em qualquer outra arte, exige abertura para o além do convencional. Ao afirmar que “- O bobo nunca parece ter tido vez. No entanto, muitas vezes, o bobo é um Dostoiévski” (LISPECTOR, 1999, p. 310), mais uma vez vemos uma construção linguística que prima por dizer sem dizer diretamente, abrindo as possibilidades para que o leitor continue a pensar a frase para além da própria frase. Assim, ao mesmo tempo em que afirma ser Dostoiévski um exemplo do que é ser bobo, o texto também afirma que, nem por isso, o escritor russo deixou de ser considerado como o é: um autor difícil, filosófico, profundo e tido, por muitos, como gênio. Mais que isso, Dostoiévski está aí como exemplo do

alcance da alma de um bobo cuja profunda sensibilidade, algumas vezes, passa despercebida. Já Chagall é referido mais diretamente e, de certo modo, mais justificado: “– Bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas” (LISPECTOR, 1999, p.311). A autora se refere à obra do pintor para acrescentar e reforçar as características de um bobo. A imaginação, a liberdade (nascida de um desapego ao *status quo* vigente), a capacidade de subverter à lógica em prol do sensível e do sonho são características compartilhadas tanto por um quanto por outro.

O texto opta por dizer sem dizer diretamente. Escolhe abrir a significação do que foi dito a si mesmo e a seu contrário, num jogo linguístico disfarçado, que parece simples, mas é enigmático. Isso se configura não só uma característica do clown, mas uma característica do próprio texto clariceano. Assim, tanto o clown como a escrita de Lispector alçam a discussão para um terreno maior: o da própria arte literária como terreno de contestação e metalinguagem.

A corporeidade, a potencialidade do “gesto em fuga”, a “escuta do mundo com o corpo todo”, “o estado de alerta”, os “processos de diferenciação pulsando” que Kasper (2009) atribui ao clown são também encontrados na escrita de Clarice Lispector. Não só em suas personagens, mas também nas vozes narrativas. Embora se sinta isso com menos intensidade e clareza nas obras iniciais, mesmo nelas, percebemos lampejos dessa escrita que busca apreender o que ainda esteja intacto a nossa necessidade de racionalização.

No próximo capítulo, dissertaremos sobre os elementos de contestação presentes na obra de Clarice Lispector que se coadunam com a postura clownesca, fazendo, assim, da obra da autora não só a expressão de seu tempo, mas a expressão de uma arte em constante reflexão, pulsando.

#### 4.0 O CLOWNESCO EM CLARICE LISPECTOR: MODO DE CONTESTAÇÃO DA ESCRITA

A escrita de Clarice Lispector é considerada pela crítica como introspectiva, psicológica, com tempo narrativo não-linear e personagens fragmentados. Muitos são os estudiosos que veem em seus contos e romances uma estrutura similar àquela encontrada em autores como James Joyce, Virgínia Woolf e Katherine Mansfield, embora Lispector tenha afirmado não ter entrado em contato com a narrativa dos dois primeiros. Grande parte dessa associação se dá porque há, na narrativa de Lispector, a presença das epifanias e do fluxo de consciência, marca da literatura dos autores citados.

Dentre estes estudiosos, encontra-se Affonso Romano de Sant'Anna (1973) que afirma existir, nos contos e romances da autora, uma sequência narrativa baseada no desenvolvimento da epifania, ou seja, as personagens se encontram em um estado de tensão que, a partir de um elemento banal, explode e desencadeia uma miscelânea de sensações, as quais desejam abafar. Nesse sentido, as fabulações das narrativas de Lispector apresentam um delineamento peculiar que, muitas vezes, torna o leitor incapaz de resumir os fatos sem que pareça supérfluo ou quase vazio. Isso ocorre devido ao que a própria autora classificou como incapacidade de narrar uma história com começo meio e fim.

Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “era uma vez...” Para crianças? Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”. Eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal do Recife, e nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada. E mesmo então era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente *uma história com os fatos* necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas eles eram teimosos, eu também. Desde então, porém, eu havia mudado tanto, quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? Agora mesmo? Será simples, senti eu. E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus” (LISPECTOR, 1999, p. 406, grifo nosso).

O depoimento não só confirma essa ausência de enredo linear na escrita clariceana, como também aponta para as possíveis relações que isso engendra. Se a menina Clarice não conseguia a publicação de suas histórias em que nada de grandioso acontecia, a já adulta e reconhecida escritora continuou a não conseguir

escrever essas tais histórias, no entanto, isso passou de defeito a marca de sua escrita. Na estreia literária da autora, Álvaro Lins, em 1944, faz considerações especificamente a esse respeito, classificando a escrita da obra como “uma experiência incompleta”, o que faltaria para completar seria justamente o peso dos fatos e dos atos. As narrativas mais transmitiam sensações que acontecimentos.

A expressão “história com fatos” aponta para uma das marcas do trabalho de Lispector: os fatos, responsáveis pela ação em si, não são o mais importante. A ação parece se desenrolar em função do banal. Na maior parte de seus escritos, conseguimos encontrar reflexões acerca do que são os fatos e como eles interferem (ou não) no que está sendo narrado.

Em *Perto do Coração Selvagem*, seu primeiro romance, já encontramos uma narrativa banhada de acontecimentos banais. A personagem Joana inicia o romance dentro de uma grande atmosfera de suspensão dos acontecimentos e dos fatos. Joana é uma criança que se apega ao devaneio, se vê perdida na rotina, beirando ora ao tédio, ora a uma sensação de que o tempo é variável. A menina Joana das primeiras páginas do romance prefere brincar com esse tempo e mesmo as brincadeiras mais concretas se resumem em vestir e desnudar a boneca, brincar com as palavras e observar sem interferir. Coisas que se faz para passar o tempo, iludi-lo ou, até mesmo, manipulá-lo. A obra não traz grandes acontecimentos narráveis e, embora tenha como narrativa a história de Joana, seu crescimento e o percurso de vida, em grande parte da leitura, deparamo-nos com as sensações da protagonista reveladas por seu narrador ou pelos inúmeros momentos de fluxos de consciência, recurso esse que, por si só, evidencia a tendência a uma narrativa com fatos, espaço e tempo menos demarcados. Isso se repete em outros romances da autora e é comum que, ao tentarmos sintetizar a matéria narrativa desses, encontremos dificuldade em reagrupar os fatos narrados ou a trama que os guia. Nos contos, de certo modo, essa dificuldade se torna menor, visto que, por se tratar de uma narrativa curta, a ausência de fatos contundentes acaba engolida pela intensidade das sensações apresentadas.

Com o passar do tempo, a estrutura na qual tantas vezes a obra de Lispector foi enquadrada se mostra cada vez mais insuficiente. O caráter fugidio de suas obras aponta que sua escrita está, na verdade, em constante processo e experimentação cujos indícios estão presentes desde o início de suas publicações.

A aceitação integral do devir orienta Clarice desde PCS não só na construção particular do mundo, mas também da sua própria macro-narrativa. Guiando-se pelo perspectivismo, pela percepção fenomenalista e assim como por outra experiência de temporalidade, que não a do “fluxo de consciência”, a “tempo psicológico” ou ainda cronologicamente assentado; ou seja, segunda a estrutura de uma novelística tradicional (G., 2012, p. 111)

Há, portanto, uma dificuldade de se classificar e categorizar a escrita de Lispector, pois, sua narrativa se propõe a narrar as sensações, o fugidio, aquilo que a linguagem tenta apreender sem, contudo, conseguir abarcar, visto que se instaura na brecha aberta entre a linguagem, o homem e o mundo. Por isso a complexa relação que se elabora entre tempo, espaço e voz narrativa.

Embora essa situação se instaure desde os primeiros escritos da autora, é partir dos anos 70, que essas características se acentuam: a quantidade de personagens diminui, o tempo e o espaço tornam-se ainda menos demarcados e a linguagem e a escrita tomam o primeiro plano. A impressão que se tem da leitura de obras como *Água viva* (1973), *A via crucis do corpo* (1974), *Onde estivestes de noite* (1974), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978) é que a problemática da representação e da linguagem ganham o palco e que espaço, tempo, narrador, personagem tornam-se plano de fundo para algo maior: a contestação das fronteiras e dos conceitos.

O abandono dos fatos é importante nesse cenário porque narrar os fatos é ligar-se à objetividade, à utilidade, à concretude tão valorizada em nossa maneira ocidental de ver o mundo. É disfarçar o que, para Lispector, é muito mais profundo e importante: “[...] a repercussão dos fatos [...]” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 70). Os fatos são ligados à engrenagem de raciocínio lógico, cartesiano, científico a que tanto nos apegamos e cujo objetivo principal é o alcance de uma verdade inteiriça e unívoca. Para a escrita clariceana, o principal fato é sentir, o ato maior é pensar. Escrever se torna, então, a busca por narrar sensações, a narrativa se torna o próprio pensamento e, para tentar se aproximar disso, é preciso abandonar as convenções, é preciso uma escrita em constante jogo consigo mesma e com a linguagem, uma escrita em constante devir.

Querer “contar” uma estória assim extemporaneamente sem fatos não é apenas uma questão de estilo, ou escolha de uma preponderância da realidade subjetiva que pode, no mais, ser radicalmente impessoalizada. Trata-se antes, de um distanciamento crítico de toda fenomenologia e da sistematização tradicional da escrita. Trata-se de uma outra concepção de escrever que se põe em jogo. (G., 2012, p. 111).

É nesse cenário que o clownesco nos aparece na escrita de Clarice Lispector. O clown, como elaborado no capítulo anterior, é essa figura artística da contestação, do embaralhamento das fronteiras e dos conceitos. É aquele que, por meio da sensibilidade e do corpo, elabora sua vivência que está em constante modificação para a apreensão do mundo desamarrado das convenções e saberes fixos. O clown está em desalinho com o mundo e o leva a ser reorganizado a todo o momento. Na escrita de Lispector, na construção das personagens já é possível notar um desalinho com as normas e uma dificuldade em pertencer à lógica vigente.

Vilma Arêas, em “O sexo dos clowns” (1991), demonstra como a personagem Macabéa, de *A hora da estrela*, apresenta características clownescas, principalmente, no que tange à questão da sexualidade. Nesse processo, é demonstrado que, a começar pela caracterização física, Macabéa se aproxima do clown, com seu “nariz tornado enorme como o de um palhaço” (LISPECTOR, 1998, p.25) ou quando, em busca de parecer com seu ídolo Marilyn Monroe, comprou “um batom novo, não cor-de-rosa [...] mas vermelho vivante. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos [...]” (LISPECTOR, 1998, p.62).<sup>15</sup>

Enquanto elabora seus argumentos, a pesquisadora passeia também pelas outras personagens da obra, inclusive defendendo que a relação de Olímpico de Jesus e Macabéa funciona numa dinâmica de clown. Até mesmo Rodrigo S.M., que também funciona como uma personagem dentro da obra, traz em si algo de clownesco e circense.

Embora apresentados desse modo esquemático, o jogo desses personagens está longe de ser simples. Dele também participa Rodrigo S.M., explícito travesti de Clarice Lispector, introduzindo em linha dupla no texto o desempenho do **régisseur**, do mestre-de-cerimônias circense. Sua pontuação exagerada e os floreios de linguagem, que buscam mais o efeito brilhoso do que coerência ou bom senso, se explicam pelo lugar a ele(s)

---

<sup>15</sup> Vilma Arêas (1991) acrescenta que, geralmente, a sexualidade das mulheres idosas na obra de Lispector também vem atrelada a um elemento clownesco. Para ilustrar, exemplifica com a Senhora Jorge B. Xavier, do conto “A procura de uma dignidade”, que, ao olhar-se no espelho, “[...] a cara levemente maquiada pareceu-lhe a de um palhaço” (LISPECTOR, 1999b, p. 17). Acrescentamos que é possível observar em outros textos de Lispector a ligação com a maquiagem do clown, ainda que sutil. Em “A língua do P”, por exemplo, a personagem principal “Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente. E começou a cantarolar” (LISPECTOR, 1998a, p.62). Embora não seja nosso objetivo explanar sobre os elementos da fantasia do clown presente na descrição físicas das personagens clariceanas, importante atentar para isso, visto ser um indício de que o clown está presente nos textos desde o plano mais evidente (caracterização das personagens), aos mais sugestionáveis, como a maneira das personagens se portarem diante do mundo e dos conflitos externos e internos. Assim, é comum que as personagens de Lispector, como os clowns, conduzam “a condição humana a amarga consciência de si mesma” (STAROBINSKI, 2007, p 88).

atribuído no elenco de personagens (ARÊAS, 1991, s/p)<sup>16</sup>

É a partir de Rodrigo S.M. que o clownesco adentrará também a instância da linguagem. Embora não muito explorado, Arêas (1991) sugere, assim, que o clownesco se faz presente também na própria estrutura de organização do texto, seja em seus treze títulos e sua dedicatória insólita (a lembrarem letreiros de cinema mudo ou prólogo de espetáculo circense), quer seja na própria criação de um narrador “travesti” de Clarice Lispector, quer seja na linguagem utilizada ou nas metáforas construídas para dar ao leitor o clima que a obra pretende: “Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo rufar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor” (LISPECTOR, 1998, p.22). Esse tambor tocado por um soldado cria a imagem de um pelotão de fuzilamento próximo a disparar a sentença dos tiros. Contudo, devemos lembrar que esse mesmo rufar de tambores é também utilizado em espetáculos circenses antes de um grande momento, seja ele o perigoso salto de um equilibrista ou saltimbanco, seja o maravilhoso momento da artimanha de um palhaço, em “Que a proeza do palhaço acrobata pode ser o equivalente alegórico do ato poético” (STAROBINSKI, 2007, p.24, tradução nossa)<sup>17</sup>. Ato que, na obra em questão, é constantemente refletido, esmiuçado, discutido.

*A hora da estrela* é, das obras de Clarice Lispector, aquela em que mais a crítica se debruçou no tocante à temática da metalinguagem e da autorreflexão do ofício de escritor. Todavia, como afirmamos anteriormente, há outros textos ainda não devidamente estudados. A partir deste capítulo, buscaremos observar como essa postura de reflexão sobre o processo da escrita serve, em obras de Lispector, como um modo de contestar os conceitos, regras postas e limitações atribuídas ao fazer literário. Defendemos que a escrita clariceana se porta como um clown, quebrando os limites da ficção e levando a um alargamento da escritura e das possibilidades da linguagem. Trabalhando incessantemente no liame entre os conceitos, entre as significações, entre a possibilidade do fracasso, a escrita de Lispector introduz um jogo da entrelinha em que a obra se posiciona na barreira resistente às significações.

Retomando o que afirmamos no início desse capítulo, a escrita de Clarice

---

<sup>16</sup> O texto não possui paginação, pois está disponível em formato eletrônico, no endereço <<  
<http://filipe.tripod.com/Vilma3.html>>>

<sup>17</sup> “Que la proeza del payaso acrobata pueda ser el equivalente alegórico del acto poético”  
(STAROBINSKI, 2007, p. 24)

Lispector é uma escrita da sensibilidade, da tentativa de apreensão das sensações em seu momento fugidio. Mesmo dentro da estrutura que a crítica conseguiu elaborar, incluindo as epifanias como algo basilar de suas narrativas, o texto pertence, como defende Sá (1993, p. 328-329), a esfera do sensível.

A mesma epifania, que consideramos um procedimento básico de sua escritura, a desloca para o sensível. Não é uma equação racional. Clarice diz, repetidamente, que deve ser entendida com o corpo, pois com ele escreve. Isso significa que sua escritura orienta-se para o pólo da sensibilidade [...]

Buscaremos, agora, verificar como essa escrita do sensível e da corporeidade conversa com a postura clownesca que a ela atribuímos, de modo a contestar a linguagem e os valores da literatura. Para tal, observaremos algumas obras publicadas a partir da década de 70, em particular, *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, ambas de 1974.

#### 4.1 “Eu escrevo com o corpo”

*Água viva*, publicado em 1973, consiste no registro da tentativa de uma pintora de aventurar-se na literatura. Assim, a protagonista, acostumada com telas, tintas e pincéis, busca manusear esse novo instrumento, que é a palavra. Logo na folha de rosto é possível ler, abaixo do título, a palavra “ficções”. Isso significa que, desde seu início, o texto se propõe escapar das classificações e enquadramentos usualmente encontrados para os textos e livros literários, incluindo aí as classificações de gênero, visto que, ao nomear apenas como “ficção” o que, geralmente, se tentaria enquadrar como novela ou romance, há abertura das possibilidades do texto, pois o leitor não o lerá dentro dos moldes exigidos por determinado gênero. Percebamos que a palavra encontra-se no plural, o que a desobriga até mesmo de enquadramento generalizado em apenas uma única ficção.

Assim como em *A hora da estrela*, a própria escrita e o ofício do escritor ganham destaque. A diferença talvez se encontre no modo como quem escreve se posiciona dentro da obra, pois, enquanto *n’A hora da estrela* há a criação de Rodrigo S.M. como instância responsável por criar e narrar Macabéa, ao mesmo tempo em que desnuda o processo de criação do escritor; em *Água viva*, não há um personagem foco da fabulação. Aqui, a escrita pretende escrever a si mesma. A busca é por capturar as sensações no dado instante em que elas ocorrem.

As vozes de ambas as obras associam sua escrita ao corpo. Enquanto Rodrigo S.M. afirma “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (LISPECTOR, 1998, p.16), a protagonista de *Água viva* diz “Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (LISPECTOR, 2008, p. 12). O que seria esse “escrever com o corpo” que as duas obras propõem?

Antes de tatearmos uma resposta, precisamos entender a relação que escrever com o corpo possui com a questão do tempo e da sensibilidade. Nessa perspectiva, *Água viva* torna-se essencial porque evidencia o uso de um termo comum na escrita clariceana: o instante-já. Se *A hora da estrela* se propõe contar a história da nordestina Macabéa “[...] com começo, meio e ‘gran finale’” (LISPECTOR, 1998, p. 13), *Água viva* pretende captar “a quarta dimensão do instante-já” (LISPECTOR, 2008, p. 9). Ou seja, daí se pode notar que há, na primeira obra, uma tentativa de escrita linear, cujo tempo procura obedecer a sequência comum às narrativas. Já a segunda obra abandona essa pretensão em prol de capturar o instante, mas não apenas qualquer instante, e sim aquele imediato, que é registrado no átimo mesmo em que ocorre, no “já”.

A quarta dimensão é, pela Física Quântica, aquela relacionada ao tempo. Não o tempo cronológico, mensurável e associado ao relógio, mas o tempo variável, fragmentado, relativo, diverso porque entendido por cada vivência em particular num determinado momento e em um dado espaço. No artigo “A quarta dimensão do instante-já”, Marcele Aires Franceschini (2007) explana sobre como essa noção de tempo aparece nas ciências e dialoga com as artes, para, assim, tentar dimensionar o que almeja o texto clariceano em questão. A partir disso, Franceschini (2007, p. 54) observa que, na obra, “Clarice Lispector consome os lances da faculdade do sentir, permitindo-se à espontaneidade dos gestos, toques, cores e cheiros no acontecimento imediato da narrativa”. Isso implica dizer que *Água viva* é uma narrativa do momento, com o momento e para o momento, na busca pela sensação e a vida em movimento e pulsação.

Nessa busca, o corpo é o meio de acesso ao mundo das sensações, de localizar-se no tempo e no espaço dessas sensações. Escrever com o corpo é estar à disposição do que vem, é estar presente no “é”, no “sou”, no “agora”. Para a escritora, a palavra é a maneira de processar isso tudo, não como uma reflexão categórica e puramente racional, na qual cada sentimento e vivência seria

representada equivalentemente. A palavra que a narradora-escritora- pintora de *Água viva* procura é aquela atingida em seu ponto nevrálgico por essa escrita do corpo. A palavra aberta, ferida em sua capacidade de representar o mundo, de carregar verdades únicas e conceitos dialógicos, em estado de contestação. Uma palavra (e, conseqüentemente, uma linguagem) em devir, “sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 2011, p.12).

Para alcançar esse instante-já é preciso que a escrita abandone o pensamento inteiramente racional que controla e dá os significados convencionais às palavras. É preciso um “pensar-sentir” (LISPECTOR, 2008, p.63), um livro “sempre atual” (LISPECTOR, 2008, p.17), uma escrita do improviso: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no Jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia” (LISPECTOR, 2008, p.21)

A referência ao jazz não é isolada. Durante toda a obra, há referência a vários tipos de arte (música, fotografia, pintura, etc). Em todas essas referências, há a vontade da apreensão do momento e da sensação através do imprevisto, do não organizados, do que não se tentou entender previamente. Quase uma intuição, no que a intuição possui do sentimento e do pensamento. De todas essas artes, chama-nos atenção os vários momentos em que se evoca a arte circense.

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do meu silêncio (LISPECTOR, 2008, p.12).

Nesse trecho, por exemplo, há o uso da imagem do artista circense como alegoria da escrita. Escrever por acrobacias e piruetas remete ao que Starobinski (2007, p. 28) lembra acerca do artista como saltimbanco e como palhaço acrobata, em que “O poeta se identifica com seu poder de levitação; reconhece nele o domínio que ele mesmo pretende exercer no corpo verbal da linguagem” (STAROBINSKI, 2007, p. 28, tradução nossa)<sup>18</sup>. Essa pretensão de que fala o trecho de Starobinski (2007) pode ser reconhecida também na citação de Lispector acima. Há ainda a indicação de uma escrita que se instaura nos opostos, entre contradições: A “harmonia secreta da desarmonia”, “as desequilibradas palavras” que criam a

---

<sup>18</sup> El poeta se identifica con su poder de levitación; reconoce en él el dominio que él mismo pretende ejercer en el cuerpo verbal del lenguaje” (STAROBINSKI, 2007, p. 28).

imagem de uma linguagem que caminha “em corda bamba” (LISPECTOR, 2008, p. 62). A voz narradora afirma que escreve por profundamente precisar falar, no entanto, reconhece que, com essa tentativa, só consegue a noção de seu próprio silêncio, de sua impossibilidade de dizer. Nesse ponto, vemos uma espécie de fracasso no intento da escrita. Contudo, não é um fracasso qualquer, mas o fracasso de não se conseguir o que se pretendia, embora se consiga algo. Um fracasso clownesco, que “consiste em por em relação a proeza e o ‘fracasso’” (LECOQ, 2003, p. 214)<sup>19</sup>. O fracasso é tido como parte aceitável do processo, visto que permite conseguir além do que esperado. Aquele que só espera o sucesso, que só aceita o sucesso tende a limitar-se, a ver apenas por uma ótica. Para quem se aventura na arte, o sucesso é relativo e imprevisto. Escrever e ter de lidar com as palavras é arriscado.

Mas escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível [...] Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair (LISPECTOR, 2008, p. 66-67).

Aceitar o fracasso, a desarmonia, o fragmentário e o instável faz parte do processo. Improvisar exige do corpo aceitar as sensações que se apresentam, necessita que se esteja à mercê do resultado. Nessa escrita do corpo, as sensações são aceitas, embora sejam mistério, assim como o são as palavras. Para que a escrita do corpo se realize, é preciso não se colocar dentro de um pensamento pré-fabricado, de uma linguagem pronta, com conceitos prontos e verdades inquestionáveis.

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas me recuso 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.  
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. Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam. Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu (LISPECTOR, 2008, p.27).

É possível notar que, tanto na citação acima quanto na anterior, pairam um ar de contato com o oculto, com o “mítico, fantástico e gigantesco”, com o sobrenatural. Num mundo que valoriza o claro, o correto, o bom, a escrita de Lispector aceita o

<sup>19</sup> “consiste em poner em relación la proeza y el <<fracaso>>”. (LECOQ, 2003, p.214).

“outro lado”. O que é proibido também tem lugar. Essa característica pode ser vista em vários textos da autora. Em *Onde estivestes de noite*, obra que nos dedicaremos a observar posteriormente, isso fica ainda mais evidente. Por hora, vale lembrar que o clown também possui, em sua origem, relação com esses elementos ditos proibidos pela cultura vigente.

[...] o palhaço é aquele que veio de outro lugar, o senhor de passo misterioso, o contrabandista que atravessa as fronteiras proibidas [...].

[...]

Todo palhaço verdadeiro surge de outro espaço, de outro universo: sua entrada deve representar uma transgressão dos limites da realidade e, mesmo com a maior jovialidade, deve se mostrar a nós como um espectro (STAROBINSKI, 2007, p. 110-111, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Outro ponto importante no trecho acima é que há, mais uma vez, comparação entre a arte da pintura com a arte da escrita. Assim, a narradora de *Água viva*, que também é pintora, tenta manusear seu novo material de trabalho: a palavra. Em sua concepção, é preciso trabalhar com o que se tem, não inventar uma nova linguagem, mas, utilizando o que já existe, dizer o que é necessário. Essa postura é por si o que se pode chamar de “improvisar”, pois aceita a linguagem que flui conforme as sensações surgem e, a partir dela, se desenvolve. Não obstante, para enfatizar que procura uma escrita aberta, à mercê, o trecho termina com a constatação de que aquilo que acabou de ser escrito não alcançou o que era esperado, porém, precisa ser aceito. Voltamos, mais uma vez a uma noção de fracasso peculiar: ele deve ser aceito porque faz parte do que se é.

Kátia Maria Kasper (2004), em sua tese de doutorado intitulada *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*, defende que o clown trabalha com o improvisado e com o imprevisto. Esse trabalho se fundamenta, principalmente no corpo, que deve ser um modo de “escuta do mundo” (KASPER, 2004, p.60).

Nessa escuta, há a abertura para o erro e o fracasso. O clown mantém uma relação de positividade com o fracasso que, para ele, é possibilidade criadora.

No seu modo de trabalhar com o erro, o palhaço transforma a lógica

---

<sup>20</sup> [...] el payaso es aquel que há venido de otro lugar, el señor de un paso misterioso, el contrabandista que atraviesa las fronteras prohibidas [...]

[...]

Todo payaso verdadero surge de otro espacio, de otro universo: su entrada debe representar una transgresión de los límites de la realidad e, incluso con la mayor jovialidad, se nos debe mostrar como um *espectro* (STAROBINSKI, 2007, p. 110-111).

existente. Há uma positividade no erro. O erro atrapalha ou destrói, mas cria. Uma coisa que não dá certo, pode ser também oportunidade do surgimento de outra – talvez então impensada-, de transformar as coisas. Com isso, afirmamos que o fazer pode ultrapassar – e ultrapassa de fato – o pensado, o planejado, o projetado. O pintor inglês Francis Bacon, por exemplo, dizia que uma tela branca nunca está vazia, pois vem cheia de clichês. Bacon inventava estratégias para fugir deles. Uma dessas estratégias envolvia projeções aleatórias de tinta sobre a tela – em vários momentos de pintura -, buscando com isso acolher o inesperado, o acaso (KASPER, 2004, p.63).

Não apenas em *Água viva*, mas em muitos outros momentos, Clarice Lispector já afirmou a importância que dá ao erro, principalmente, em sua obra. Na primeira edição de *A legião estrangeira*, de 1964, por exemplo, há um adendo nomeado como “fundo de gaveta”<sup>21</sup>, que consiste num conjunto de textos aleatórios e fragmentos que foram agrupados para publicação. Na introdução dessa seção, podemos ler a seguinte frase “Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão” (LISPECTOR, 1964, p. 127). Também na vida extra-literária, podemos encontrar esse pensamento. Em carta à irmã Tânia Kaufman, Lispector escreve “[...] Até cortar os defeitos pode ser perigoso - nunca se sabe qual o defeito que sustenta nosso edifício inteiro [...]” (LISPECTOR, 2015, p. 132). A imagem da queda, do fracasso, da tentativa é recorrente nessa escrita que se diz “[...] escrevendo às apalpadelas” (LISPECTOR, 1999a, p.33).

Como o clown, que faz do inesperado, do erro e do imprevisto a matéria para criar, desconstruindo para construir, a narradora- escritora de *Água viva* busca a apreensão do instante, no momento em que acontece. Tenta registrar com o corpo, talvez a maneira menos contaminada de apreender a quarta dimensão do instante-já. Mas, para isso, precisa usar a palavra, - “A palavra é minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 2008, p.10).

A escrita do corpo em Lispector é, então, a escrita do aqui e do agora, do tempo em seu já, em seu momento de realização. A escrita do corpo é a escrita como gesto “Escrevo em signos que são mais gesto que voz” (LISPECTOR, 2008, p. 22); “Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares” (LISPECTOR, 2008, p. 18). Como explanamos no início desse trabalho, Agamben (2007a) e Barthes (2012) já apontam para essa constituição do autor

---

<sup>21</sup> Em 1978, esses textos foram separados da obra e republicados, numa edição póstuma, sob o título de *Para não esquecer*. Os desmembramentos, cortes, recortes, republicações são muito comuns nos textos de Lispector, mesmo antes de sua morte. Essa peculiaridade do texto clariceano será comentada mais à frente neste trabalho.

como gesto e da escritura como performa do autor. Essa dimensão traz a linguagem para um primeiro plano, visto que não importa quem escreve, mas que a literatura em si consiga se colocar em posição de escuta. Em várias obras de Lispector podemos encontrar essa dimensão que busca se desapegar de uma figura autoral real e localizável até um momento em que ficção e realidade se misturam e as fronteiras entre arte e vida são contestadas. Para entendermos como isso ocorre, precisamos antes atentar para como, em Lispector, a linguagem tenta romper seu caráter apenas representativo de uma realidade. São indícios disso, essa procura por escrever com o corpo, de aprender o instante-já, de alcançar o “pensar-sentir”, ou seja, alcançar o momento em que a dicotomia entre pensamento e sentimento é desfeita.

Em *Água viva*, a narradora-escritora trava um embate com a impossibilidade da palavra de apreender as sensações, os sentidos e seus instantes. Tudo é fugidio e não cabe no tempo e no espaço da linguagem.

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero um fluxo (LISPECTOR, 2008, p. 15)

No trecho, percebe-se que corpo e instante estão ligados. O corpo é marcado no discurso por um “eu” vivo e tremeluzente, que sente e que, também acende e apaga. As sensações acontecem com o instante. O corpo capta. A linguagem, no entanto, é insuficiente, falha, desespera. O fluxo, ou seja, o movimento, é o que se anseia. O excerto é marcado pela ideia de movimento (o pirilampo acende e apaga, o corpo tremeluzente, etc), que, aliás, aparecerá em outras obras da autora. Basta lembrar a epígrafe de *Um sopro de vida*, por exemplo: “Quero escrever movimento puro” (LISPECTOR, 1999a, p.09) ou a pergunta de Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*, “[...] palavra é ação, concordais?” (LISPECTOR, 1998, p.15).

O movimento e o gesto que marcam essa escrita não são, porém, da seara do mecânico, útil e organizado. Os gestos estão aproximados daqueles em fuga componentes do corpo clownesco de que nos falou Kasper (2009, p. 205), anteriormente, e que “[...] seriam justamente esses que escapam aos hábitos, ao

controle, aos automatismos”. Não pensemos que, por gestos em fuga, toma-se qualquer gesto desconexo. É um gesto muito mais ligado ao que afeta, à sensação e ao sentimento. Os movimentos assemelham-se à dança, “Porque não existe distinção, quando um bailarino dança, entre a maneira de sentir e a de agir. A maneira de sentir se confunde com a maneira de agir” (LAUNAY, 2013, p. 109).

Ao procurar um pensar-sentir, a escrita de *Água viva* se coaduna com esse movimento da dança em que sentir e agir estão interligados. Essa junção inaugura um pensar que contesta o culto à racionalidade ao qual nossa vivência ocidental está tão acostumada. Um pensar mais livre e leve, porque mais corpóreo e mais sensitivo.

Friedrich Nietzsche, em vários momentos do seu *Assim falou Zaratustra* (2014), usa a dança como metáfora do pensamento e do espírito leve. Para o filósofo, a dança é a possibilidade de escuta e valorização do corpo, que, em nossa civilização, foi separado da alma e colocado em segundo plano. Zaratustra vê no corpo a sabedoria e, na dança, o delírio da linguagem desse corpo<sup>22</sup>.

Nessa obra também nos deparamos com a imagem do andar sobre a corda. No “Prólogo”, Zaratustra encontra uma multidão que observa um saltimbanco andando por sobre uma corda. A partir daí, o filósofo introduz o conceito de *Übermensch* (“Super-homem” ou “Além-Homem”, nas traduções para o português). Para Zaratustra:

O homem é uma corda estendida entre o animal e o Além-Homem: uma corda sobre o abismo. Perigoso passar um abismo, perigoso seguir esse caminho, perigoso olhar para trás, perigoso temer e parar.

A grandeza do homem consiste em ser uma ponte e não uma meta; o que se pode amar no homem, é ser ele uma *ascensão* e um *declínio* (NIETZSCHE, 2014. p. 17, itálico do autor)..

Para nós, essa imagem criada explicita bem a filosofia de Nietzsche de afirmação da vida em todas as suas potencialidades e de afastamento de um pensar engessado em dicotomias racionalistas. Estendida por sobre um abismo, a corda

---

<sup>22</sup> Nietzsche baseia a visão de corpo e da dança na ideia que os gregos tinham. Para o filósofo, a dança é aquela que dá à música sua dimensão espacial e corpórea e ao corpo a leveza e a reafirmação da vida. Esse pensamento conversa também com os conceitos de apolíneo e dionisíaco na obra de Nietzsche. A dança, assim como a música, está ligada ao dionisíaco. “Através da dança é que a vida penetra no corpo, provocado um estado de exaltação no qual o sujeito já não é mais artista, senão uma obra de arte; por isso a melhor maneira de compreender e experimentar a vida é dançando, escutando os modos de falar do corpo” (GUERVÓS, 2003, p. 88). Em nossa dissertação de mestrado, sobre a tragicidade nas personagens femininas de Clarice Lispector, desenvolvemos um tópico a cerca do dionisíaco na obra da autora.

está entre dois pontos tidos como opostos, o animal e o racional. O homem pensa que precisa direcionar-se a uma delas, mas, para superar-se e ir além, precisa aceitar ser a própria corda, o caminho, a ponte. Deve aceitar seu fracasso e sua conquista. Há, nessa imagem, o pensamento de estar “entre”, no espaço entre uma coisa e outra, em constante movimento.

Isso nos leva a uma ideia muito presente na escrita de Lispector: a valorização das entrelinhas da escrita. “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (LISPECTOR, 1964, p. 137), escreverá Lispector em uma nota de seu “Fundo de gaveta”. Em crônica publicada em 06 de novembro de 1971, podemos encontrar o trecho abaixo (que depois será incorporado também à *Água viva*):

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente* (LISPECTOR, 1999, p. 385-386, *italico do autor*).

A linguagem na escritura de Clarice Lispector está nesse sítio da ambiguidade, do que não é aprisionado, porque não se deixa limitar pela relação dicotômica usualmente estabelecida entre significante e significado. Relembrando a analogia criada por Agamben (2007), a linguagem, em Lispector, está “sob o signo da Esfinge [...] dirige sua atenção sobretudo para a barreira entre significado e significante, ao qual constitui o problema original de toda significação” (AGAMBEN, 2007, p. 223).

A palavra é instrumento sem o qual não é possível apreender o que se precisa. Ela não representa nem substitui o que se precisa pescar, contudo, é um instrumento do qual o que se pesca não pode mais se soltar, porque a palavra é nossa maneira de construir o mundo e de ser construído por ele. A escrita de Clarice Lispector procura, então, na esteira do que afirma Agamben (2007, p. 223), “instituinto aproximações entre contrários e criando oxímoros, nos quais os opostos não se excluem, mas sinalizam para seu ponto de contato invisível”.

Escrever “distraidamente” é, na escritura de Lispector, a maneira de não racionalizar e de tentar apreender o que surge, no imprevisto e no improvável. Essa escrita se realiza através do corpo, que capta sem tentar entender e definir o que captou. Nessa perspectiva, encontramos, mais uma vez, a escrita clownesca, pois, como já vimos anteriormente, o clown tem no corpo a construção do seu trabalho e,

no imprevisto e no improviso, a dinâmica de seu jogo.

O clown tem lógicas próprias, maneiras de agir, sentir, pensar, modos de existência ligados ao ator que o cria. [...] tudo começa pelo corpo, se o entendermos como algo que ultrapassa o corpo biológico. Corpo extrapolando a sua organização como organismo, corpo criado nas experimentações, na intensidade dos encontros. [...] produzimos um campo conceitual, que não separa racional e irracional, o natural e o artificial e mesmo o natural e o sobrenatural. E que dá primazia ao desejo. Tal questão já está colocada por Antonin Artaud – em quem Guattari e Deleuze se inspiraram para formular o conceito de Corpo sem Órgãos – quando grita a não separação entre teatro e vida, em seu teatro da crueldade. Sua tentativa de criar um outro teatro não está separada do esforço de criação de um novo modo de pensamento (KASPER, 2009, p. 205-206).

Como o clown, corpo a que se refere a escrita de Lispector não é o corpo biológico, estruturado em um organismo e classificado em uma funcionalidade, mas um corpo aberto ao mundo e às sensações e que não busca também classificar ou cair nas oposições costumeiras da metafísica ocidental. É, por isso, uma escrita aberta a um novo modo de pensar e que quebra fronteiras entre os opostos, entre corpo e alma, vida e arte, ficção e realidade, trágico e cômico.

É preciso, porém, não cair na armadilha de encaixotar tudo sob o rótulo de uma escrita biográfica, que se assemelha ao diário à confissão. O corpo, a voz, a experiência que se mostram nessa escrita não se fundamentam num escritor ou na autora. Se o clown possui seus “[...] modos de existência ligados ao ator que o cria [...]” (KASPER, 2009, p. 205), a narradora-escritora de *Água viva*, por exemplo, é a voz ouvida, que, no entanto, é personagem, mas que, também, como Rodrigo S.M, de *A hora da estrela*, parece “travesti da própria Clarice” (ARÊAS, 1991, s/p). Por isso, em muitos momentos dos textos, é comum o sentimento de embaralhamento dessas fronteiras entre personagem, autor, narrador, ficção e realidade. “Nessa densa selva de palavras que envolve espessamente o que sinto e penso e vivo e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim” (LISPECTOR, 2008, p. 61-62).

Até o momento, dissertamos sobre como a escrita clownesca de Clarice Lispector se origina de uma escrita do corpo, pois tenta, a partir dele, tocar o que se sente no momento em que se sente, no aqui e no agora (o instante-já). Para isso, faz da palavra e da linguagem seu instrumento de captação, no entanto, essa linguagem se posiciona na entrelinha, na brecha entre significante e significado, formando, assim, uma escrita que contesta o pensamento pronto, baseado na lógica da metafísica ocidental, tão marcada por dicotomias e pelo apego à verdade única e

inquestionável. Todavia, a contestação desse pensamento através da contestação da própria linguagem gera outras contestações que, na obra de Lispector, servem para desconstruir os valores literários apregoados pela crítica e os conceitos postulados como fixos. Discutiremos a partir de agora, alguns deles: a fronteira entre realidade e ficção, entre o trágico e o cômico.

## 4.2 Fronteiras entre realidade e ficção

Em uma crônica, intitulada *Persona*, publicada no *Jornal do Brasil* em 09 de março de 1968, Clarice Lispector inicia afirmando que o tema não se relaciona com o filme de Ingmar Bergman, lançado dois anos antes e que impactou o cenário cinematográfico da época. No entanto, embora diga que não falará sobre o filme, a autora acaba discorrendo sobre a reverberação que a película lhe ocasionou até, paulatinamente, adentrar no conceito da palavra “persona”. Nesse ponto, recorre à lembrança do pai, o primeiro a apresentar-lhe a ideia do que é ser “uma pessoa”, para, depois, servir-se da origem da palavra: o teatro grego e suas máscaras.

A máscara é, na obra de Clarice Lispector, uma constante. Nos contos, por exemplo, esse mascaramento é majoritariamente de caráter social, em que as personagens tentam sustentar as aparências do mundo organizado e em equilíbrio, até o momento (epifânico) em que um elemento as tira de sua atuação, revelando algo incômodo que elas tentavam evitar e que deixa antever como, interiormente, elas não estavam alinhadas com os trâmites sociais que as envolviam.

Dessa forma, as experiências subjetivas das personagens sobrepõem-se aos conteúdos da realidade externa, pois, na medida em que sua construção psíquica coloca em evidência as motivações essenciais de sua angústia, caem as máscaras sociais e os comportamentos estereotipados (FORTES, 2004, p.113).

Isso acontece, por exemplo, com Ana, em “Amor”, conto do livro *Laços de família*, com sua máscara de dona-de-casa e mãe, sempre organizando tudo e tentando manter o controle das coisas. Acontece com a senhora Jorge B. Xavier, em “A procura de uma dignidade”, de *Onde estivestes de noite*, e sua máscara de senhora de idade, respeitável, dama da sociedade, dentre outras personagens. Na crônica intitulada “Persona”, essa máscara social é sugestionada em muitos momentos, pois, ao abordar o que seria a persona, Lispector desenvolve uma discussão dessas máscaras sociais já apontadas aqui (dessa vez, não diretamente

aplicadas às suas personagens, mas ao ser humano em geral, inclusive ela mesma).

A palavra “persona”, que dá origem à palavra “personagem”, designa a máscara utilizada pelos atores no teatro grego para compor sua atuação. Lispector, durante a crônica, desloca a palavra da esfera artística, da personagem e do teatro, para a esfera da vida, da pessoa e seu papel social, demonstrando que, também para se ser uma pessoa, é preciso criar uma máscara, criar seu próprio personagem:

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).

Assim, a crônica em questão, mesmo que de modo leve, discute sobre as ligações que se fazem entre vida e arte, questão que aparecerá em muitos momentos da escrita da autora. Podemos perceber que essas máscaras não se aplicam apenas às personagens dos contos ou às pessoas da vida real. Nas obras em que as personagens não são bem delimitadas e em que a escrita ganha o primeiro plano, publicadas, sobretudo, a partir dos anos 70, as máscaras aparecem como elementos que possibilitam ver o jogo cênico ou ficcional empreendido na escrita.

É o caso, por exemplo, das suas obras já discutidas aqui: *A hora da estrela* (1977) e *Água viva* (1973). A própria temática que envolve o processo da escrita encaminha para a reflexão sobre quem escreve e sobre as atribuições do autor e do narrador dentro de uma obra. Assim, a dedicatória do autor (abertamente assinada por Clarice Lispector) e a composição de Rodrigo S.M. como instância criadora na obra, narrando não só a história de Macabéa (sua personagem) como seu próprio ofício, elabora um quadro de constante oscilação entre ficção e realidade. Já em *Água viva*, narrador e escritor se confundem e, dessa vez, sem a interposição de outra personagem a ser narrada, mas com a disposição de escrever um livro narrando sobre si mesmo.

Contestar as fronteiras entre autor e narrador é o primeiro passo para um questionamento sobre as fronteiras entre vida e arte, realidade e ficção, visto que a escrita de Clarice Lispector encara escrever e viver como partes de uma mesma experiência. “Eu não faço literatura; e apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (LISPECTOR, 1999a, p.16), afirma o autor de *Um sopro de vida*, logo no início do texto. “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é

como vivo” (LISPECTOR, 2008, p. 66), avisa a escritora de *Água viva*.

Em algumas obras, percebemos o apagamento intencional do limite entre o “eu” que escreve e o “eu” que narra e a busca por aproximar escrita e vida. Em alguns contos e romances da autora, por exemplo, há a introdução de elementos da biografia de Clarice Lispector, o que ficcionaliza a realidade e/ou dá um ar de realidade à ficção.

César Mota Teixeira (2004), no artigo “O monólogo dialógico: reflexões sobre *Água viva*, de Clarice Lispector”, chama atenção para um ponto em comum entre a vida da escritora Clarice Lispector e a da narradora-escritora da obra: a pintura. Lispector pintou alguns quadros, todos abstratos. A pintura lhe surge como divertimento e sem fins específicos de exposição ou coisa que o valha. Já a personagem de *Água viva* é pintora e resolve escrever um livro.

Reiterando uma falta de jeito e de técnica, narradora iniciante (pintora convertida) é máscara de uma romancista que, no fim de sua trajetória literária, já não consegue apagar os vestígios de entrada definitiva no universo ficcional. O disfarce que oculta revela: através dele, Clarice parece realizar o desejo tantas vezes declarado de fugir de rótulos e das categorias, criando um romance (anti-romance) que não cabe em nenhuma classificação (TEIXEIRA, 2004, p. 166).

Assim, escrita e pintura se misturam na obra, ao mesmo tempo em que escritora e pintora se misturam também (tanto a real como aquela das páginas do livro). Mas não caímos na tentação de simplificar esse processo como uma escrita biográfica ou confessional. A questão vai além e está muito mais vinculada a essa busca por contestar fronteiras e quebrar convenções, como afirmou Teixeira (2004).

Em *Água viva*, a escritora-narradora, ao buscar a apreensão do instante-já, tenta aproximar vida e escrita sem, no entanto, tornar o texto biográfico ou confessional: “Muita coisa não posso contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (LISPECTOR, 2008, p. 33). O que demonstra a necessidade de se aproximar não da vida em particular, mas da vida mais geral, embora captada por uma ótica íntima, que, contudo, não pertence a ninguém e, ao mesmo tempo, pertence a todo mundo. Nesse jogo, quer-se a “geléia viva”, o “it”, zona de entrelinha entre o que é único em cada um sem que desmanche o que faz do humano o mesmo. Zona do que não se deixa aprisionar por definições, do que não se deixa conhecer de todo.

“X” é o sopro do it? É a sua irradiante respiração fria? “X” é a palavra? A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de

apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos (LISPECTOR, 2008, p. 73)

Nessa perspectiva, aquilo que entendemos por real e o que sabemos das coisas estão limitados ao que nossos símbolos nos oferecem. Todavia, somos acostumados a crer que a ciência, o saber racional e a linguagem nos entregam a verdade e o real como o são. A metafísica ocidental, iluminista e racionalista, trata a vida e o mundo como abarcáveis por uma lógica de causa e consequências, de símbolos, de fórmulas e de conceitos.

Nietzsche (2007), em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, adverte-nos sobre a prepotência do homem ocidental em pensar o mundo como uma verdade a ser alcançada através do pensamento racional. Na obra, há a recorrência ao fato de, ao crermos que, nomeando as coisas e falando dos fenômenos, estamos compreendendo-as ou nos apossando de seu mistério, cometemos o equívoco de não pensar além, de cair numa tautologia em que a vida é do tamanho da linguagem que criamos, esquecendo que mesmo ela é uma metáfora, um símbolo.

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas (NIETZSCHE, 2007, p. 36-37).

Nesse conjunto de saberes canônicos e consolidados também se encontra o que entendemos por literatura. Poéticas, manuais, o que é literatura, o que não é, gêneros literários, elementos da narrativa, entre outros são conceitos e “verdades” elaborados na tentativa de compor uma verdade sobre o assunto. Na escrita de Clarice Lispector, essas são verdades questionáveis tanto quanto o é a própria linguagem.

A quebra entre o que seria o escritor e o que seria o narrador nessas obras parece ser a tentativa de realização de um projeto de escrita que Lispector sentia necessidade de estabelecer: uma escrita que estreita a ficção e a realidade. Há indícios disso, por exemplo, numa carta, datada de 21 de setembro de 1956, enviada a Fernando Sabino:

1) Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo

isenta dos personagens, não queria misturar “minha vida” com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi “separar-me” com “eu” dos “outros”. (Está confuso?) Hesitei muito em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me atrair), mas de repente me deu uma rebeldia e uma espécie de atitude de “todo mundo sabe que o rei está nu, por que então não dizer?”- que na situação particular, se traduziu como “Todo mundo sabe que ‘alguém’ está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo?” (LISPECTOR, 2011, p. 131).

A analogia com o conto de Andersen, “As roupas novas do imperador”, ilustra bem o espírito contestador que envolve a escrita de Lispector. No conto, a criança é a única a desfazer a encenação social estabelecida por todos. Clarice busca, assim, uma escrita que desvele o jogo cênico que a escrita propõe: em que escritor, autor e narrador são personagens que atuam conforme suas atribuições.

Assim, num jogo de inversões, Lispector explica a Sabino que a artimanha utilizada para não se colocar no texto de modo biográfico é, ironicamente, incluir-se na obra. Isso presenciado nos inúmeros elementos tidos como da biografia da autora e que passam a figurar como parte da ficção que ela escreve.

Em *Água viva*, encontramos, por exemplo, trechos como este: “O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei de parar. Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi – não se dizem” (LISPECTOR, 2008, p. 78). Ao atentarmos para a biografia de Clarice, encontramos afinidade com o fato de que ela foi uma menina órfã de mãe aos 9 anos de idade. Além disso, também é sabido de seu incômodo com a tendência de considerá-la um “monstro sagrado” da literatura: “Uma das coisas que me deixam infeliz é essa história de monstro sagrado: os outros me temem à toa, e a gente termina se temendo a si própria” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 26). Em sua entrevista mais famosa, concedida a Júlio Lerner, em 1977, Lispector demonstra seu desapontamento com o fato de que “ser escritora” tenha se tornado um rótulo pelo qual ela é sempre medida, principalmente, como escritora hermética.

*Um sopro de vida* é outra obra em que a discussão sobre os limites entre escritor, narrador, personagem, ficção e realidade aparecem permeados por elementos da biografia de Clarice Lispector. O livro, assim como *A hora da estrela* e *Água viva*, traz a temática da escrita para o primeiro plano: um autor cria uma personagem, Ângela Pralini, que também escreve. Esse autor divaga, então, sobre sua escrita e a escrita de sua personagem ao ponto de o texto se tornar

estruturalmente um diálogo (o sentido da alternância de vozes), embora cada um se dirija ao leitor em particular. Personagem e autor trocam, constantemente, de função, cada um em seu plano. Tanto que o Autor se considera personagem assim como Ângela.

[...] Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto sobre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. [...]  
 Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou personagem de alguém. É incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros (LISPECTOR, 1999a, p. 29).

A leitura do trecho leva-nos a entender que o Autor considera a si mesmo como personagem, o que, de certo modo, deixaria tudo ainda dentro da bolha da ficção. Todavia, em alguns outros momentos da obra, também a criação do que será o homem e a realidade entram numa espécie de possível ficção, na qual Deus seria um Autor, coisa que o próprio título do livro já deixa antever, já que um sopro de vida é a referência à criação do homem no *Gênesis* bíblico. “Como eu ia dizendo: foi Deus que me inventou. Assim também eu – como nas olimpíadas gregas os atletas que corriam passavam para frente o archote aceso – assim também eu uso meu sopro e invento Ângela Pralini [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 73).

Nessa miscelânea das fronteiras entre criadores e criaturas, os dados biográficos de Lispector são adicionados como mais uma das camadas do jogo entre realidade e ficção. Esses dados vão desde pequenas “coincidências”, como o nome em comum do cachorro de Ângela e Clarice, à citação direta de títulos de obras de Lispector ditas como de Ângela.

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente o mistério das coisas. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 104-105).

*A cidade sitiada* é uma romance de Clarice Lispector publicado em 1949. Sveglia é o relógio descrito em “O relatório da coisa”, texto pertencente ao volume *Onde estiveste de noite*, de 1974. “O ovo e a Galinha” aparece em *A legião estrangeira*, de 1964, bem como “Esboço de um guarda-roupa”, que consta em

“fundo de gaveta” e, posteriormente, tem trechos incluídos em *Água viva*.

Contudo, como afirmamos antes, não se pode cair no engodo de tomar essas falas e dados biográficos como sendo confissões ou desabafos. Ainda na obra, encontramos momentos em que a voz que fala reflete sobre a escrita e avisa:

[...] Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava – deixei de lado minha história e a história de Ângela (LISPECTOR, 1999a, p. 20).

A quem pertence, então, a voz e a vida que se espraia no texto? Ângela, o Autor e/ou Clarice Lispector? Essa pergunta nos faz retornar às ideias de Barthes sobre o autor (2012, p. 57), apresentadas no início desse trabalho.

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura e a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Esse jogo de mostrar e esconder pistas, ora apontando um sujeito do texto, ora ocultando-o, faz parte dessa escrita brincalhona que Lispector empreende com mais afinco no final de sua produção literária. São modos de demonstrar a nudez do rei, como a criança no conto de Andersen ou como o bufão nas cerimônias oficiais. O corpo que escreve é um corpo receptáculo, um corpo que é do autor ou de quem o lê ou ainda do que o texto precisa dizer. Um corpo sem “eu” específico, que sou “eu”, mas também “vós” mesmos. “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’ ou ‘uma pessoa’”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (LISPECTOR, 2008, p. 12).

Não por acaso, tanto *A hora da estrela*, quanto *Um sopro de vida* terminam em tom fúnebre: com a morte de Macabéa e o desaparecimento de Ângela, os autores também se retiram do palco e quase vemos as luzes apagarem enquanto as cortinas se fecham. O espetáculo finda numa obra que atingi “[...] esse ponto em que só a linguagem age, “performa” (BARTHES, 2012, p. 59).

Essa ideia da escrita como “performa”, espetáculo e encenação é também a que apresenta Nilze Maria de A. Reguera (2006), em *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. Quanto ao uso de elementos biográficos que Lispector faz em algumas obras, Reguera (2006, p. 73) afirma:

O autor, no caso Clarice Lispector, atua no palco da escritura de maneira

ficcionalizada, até mesmo por meio do “eco” do narrador, ora ocultando, ora desocultando índices de sua vida pessoal e passos de seu processo de escrita. O texto, palco do espetáculo, é “decorado” com um cenário realista-naturalista, com a moldura de conto linear e fechado, com marcações específicas. Porém, na medida em que autor, narrador, personagens atuam, ele é colocado em cena junto com eles no espetáculo escritural. De certa maneira, o texto atua como personagem e, por consequência, o leitor é levado a “(com)pactuar com essa encenação, com essa “ficção zombeteira”

Como é possível perceber, o trabalho de Reguera (2006) refere-se em particular à obra *A via crucis do corpo*, livro de contos que, diferente de *Água viva*, *Um sopro de vida* e, em menor intensidade, de *A hora da estrela*, possui personagens de contorno mais evidente e narrativa com tempo e espaço mais demarcados. Contudo, tirando as ressalvas que a citação faz a respeito desses aspectos, há, na afirmação da pesquisadora, muito do que se pode aplicar aos textos aqui citados. A obra de Clarice Lispector, principalmente aquela publicada nos anos 70, é um “espetáculo escritural” de uma “ficção zombeteira”. Por isso, o que o Autor de *Um sopro de vida* diz sobre a obra que escreve pode aplicar-se a todas as outras estudadas aqui:

Eu, autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir. Se parar essa fonte que em cada um de nós existe é horrível. A fonte é de mistérios, mistérios escondidos e se parar é porque vem a morte. Tento neste livro meio doido, meio farfalhante, meio dançando nu pelas estradas, meio palhaço, meio bobo da corte do rei (LISPECTOR, 1999a, p. 74).

O livro que brinca e joga com as permissões, as regras e os limites, que contesta os gêneros e bebe na fonte dos mistérios é um livro de escrita clownesca. Uma arte que diz aos outros e a si mesma que “o rei está nu”. No entanto, ao mesmo tempo que descortina uma verdade, essa arte faz uso dos véus de ilusão que dispõe e, assim, confunde, atordoa, não é confiável. Essa escrita é trapaceira, mas também trapaceada, difícil de definir, que incomoda porque nos coloca em terreno estranho, indefinido ou, pelo menos, movediço.

[...] a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele [o Arlequim] volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou (AGAMBEN, 2007a, p.61-62)

Assim, a escrita clownesca de Lispector contesta as fronteiras e as determinações que lhe impõem.

Outra marca dessa escrita trapaceira é a transitividade dos textos clariceanos que ora figuram em uma obra, ora em outra, que passam das páginas dos jornais para as páginas dos livros e vice-versa. Isso pode ser visto como marca da iconoclastia da autora em relação aos trâmites e valores literários, dentre eles, a categoria de gêneros.

Como indicado anteriormente, é muito comum, na escrita de Clarice Lispector, que encontremos trechos ou até mesmo textos inteiros de uma obra em outra. Acima, citamos, por exemplo, o “Esboço de um guarda-roupa”, publicado na seção “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira* (1964) e que, depois, aparece em *Água viva* (1973). Muitos textos publicados em suas crônicas no Jornal do Brasil, no período de 1967 a 1973, figuraram nas páginas dos livros, o que demonstra uma composição literária fragmentada, como uma grande colcha de retalhos, cuja feitura demonstra indiferença em relação aos gêneros literários (TEIXEIRA, 2004).

Clarice Lispector, entre 1952 e 1962, publicou colunas femininas, sob o pseudônimo de Tereza Quadros e Helen Palmer, ou como *ghost-writer* da atriz Ilka Soares. A identidade mantida em segredo tinha o objetivo de resguardar uma atividade da outra, provavelmente, porque a escritora sabia que seu nome já trazia a marca de “monstro sagrado”. Contudo, mesmo esses textos entram no processo de reutilização da escrita. “Ela (re) aproveita textos que já tinham sido escritos por ela mesma e publicados nessas páginas. É comum se deparar com mensagens transmitidas por Tereza Quadros no espaço de comentários de Ilka Soares, com pequenas alterações de redação. Ou seja, um exercício de escritura: variações sobre o mesmo tema” (NUNES, 2006, p.8). O fato de haver essa mistura de alguns contos e crônicas e de haver essa permuta dos textos entre os pseudônimos e o trabalho de *ghost writer* pode ser marca do modo como Lispector via as fronteiras literárias: uma constante possibilidade.

Um exemplo disso pode ser encontrado em “Meio Cômico, mas eficaz”, receita para matar baratas apresentada em uma dessas colunas, no ano de 1952. O que poderia ser uma banal receita caseira para donas de casa, na verdade, é semente de outro texto que aparecerá, doze anos depois, em *A legião estrangeira* e intitulada como “A quinta história” e, posteriormente, em 1969, no Jornal do Brasil, com o título “Cinco relatos e um tema”. A dica doméstica, sob pseudônimo de Tereza Quadros, já apresenta traços que evidenciam não apenas um desprezioso truque feminino do lar, visto que algumas expressões usadas pela colunista denunciam o

clima das estórias contadas pelo (a) narrador (a) do conto. “A quinta história” (ou “Cinco relatos e um tema”) é um texto que demonstra a habilidade de Clarice Lispector como escritora capaz de romper com o previsível de sua própria escrita, visto que, no conto (se é que se pode assim classificar), encontramos um exercício de escrita no estilo “variações sobre um mesmo tema”. O (a) narrador (a), que também aqui tem uma voz de autor, resolve contar cinco histórias partindo da receita com açúcar, gesso e farinha (a mesma que aparece na coluna de Tereza Quadros). A cada nova história, fazendo uso de elementos referenciais e evitando a repetição dos mesmos trechos exaustivamente, o narrador (a)- escritor (a) constrói narrativas diferentes a partir de perspectivas diferentes do mesmo fato.

Esta história poderia chamar-se "As Estátuas". Outro nome possível é "O Assassinato". E também "Como Matar Baratas". Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem (LISPECTOR, 1999, p. 214).

A cada título, a história tem um elemento evidenciado que a transforma em outra a partir do foco adotado. Assim, a primeira narrativa resume-se a contar a receita e a morte das baratas em poucas linhas sem detalhes; a segunda apresenta a ideia de assassinato e, em certos momentos, parece ao leitor que já não se fala mais de baratas e sim do ato de matar intencionalmente. “A outra história é a primeira mesmo e chama-se "O Assassinato". Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato” (LISPECTOR, 1999, p. 214). A terceira narrativa traz as estátuas para o primeiro plano. “A terceira história que ora se inicia é a das "Estátuas". Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha” (LISPECTOR, 1999, p.215). Como é possível perceber, cada narração aproveita elementos da anterior numa artimanha bem arquitetada de economia, coesão e jogo com os elementos narrativos. Como a Sherazade, de *As mil e uma noites*, à qual faz referência logo no início do conto, a narradora tece uma cadeia de histórias que parece não ter fim, bem ao modelo daquela escrita por Clarice Lispector com uma amiga na infância<sup>23</sup> ou à maneira das bonecas russas que, sendo a mesma em

---

<sup>23</sup> “[...] Inclusive, eu inventei com uma amiga minha, meio passiva, uma história que não acabava. Era o ideal, uma história que não acabasse nunca” (LISPECTOR *apud* MONTERO; MANZO, 2005, p.139).

tamanhos diferentes, cabem uma na outra infinitamente se assim alguém o conseguir fazer.

O mais interessante é que, embora se proponha a escrever cinco relatos, o que encontramos são apenas quatro, visto que a história número cinco não passa de um título enigmático “A quinta história chama-se ‘Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia’”. Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1999, p.216), mais aproximado de um texto de tom acadêmico que de um possível conto. Ao atentarmos, então, para os títulos utilizados por Lispector a cada nova publicação, perceberemos que existe uma piada interessante nisso tudo: “Cinco relatos e um tema” e “A quinta história” prometem cinco narrativas que podem ser apenas quatro, visto que a quinta e última não vai além do título e da primeira frase, porém podem ser seis, se consideramos que a quinta fica por conta da imaginação do leitor e que a sexta se dá pelo amontoado de todas elas, como as histórias de *As mil e uma noites*. Isso tudo, ao leitor atento, é “Meio cômico, mas eficaz”.

Outro exemplo dessa escrita que brinca consigo mesma é o conto/crônica “Duas histórias ao meu modo”, publicado primeiramente, em 1971, na coluna que a autora mantinha no *Jornal do Brasil* e ainda no livro *Felicidade Clandestina*, do mesmo ano. O texto, como diz o narrador/escritor, é “uma espécie de exercício de escrever [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 399). A partir de um conto do escritor francês Marcel Aymé, Clarice Lispector compõe sua própria história metanarrativa. O conto de Aymé se intitula “Le vin de Paris”, do livro de mesmo nome publicado em 1947, e focaliza a história de dois homens e suas relações com o vinho. O primeiro, chamado Félicien Guérillot, dono dos melhores vinhedos do país, tem por problema maior o fato de não gostar de vinhos. O segundo, Etienne Duvilé, ao contrário do primeiro, adorava vinhos, mas não os podia possuir. Enquanto a história é resumida, o autor/narrador tece comentários acerca da composição de Aymé e de como ele mesmo a trataria caso fosse sua: “A história, agora por mim inteiramente reescrita, continuaria muito bem - e melhor ainda se a nós o seu núcleo pertencesse, pelas boas ideias que tenho de como terminá-la” (LISPECTOR, 1999, p.329). Apesar de anunciar que as duas histórias serão feitas ao seu modo, o que temos durante todo texto é o resumo do conto original mesclado às considerações sobre este. Assim, produz-se algo que não é só de Lispector nem só de Aymé, mas resultado do contato entre a leitora e a autora Clarice. Parecendo, então, tentar “[...] definir texto como o conjunto de reativações de leitura [...]” (DINIZ, 1999, p.28).

“Duas histórias a meu modo” é mais um momento de descortinar da escritura, tão comum à obra clariceana. Nesses momentos, em que a autora entreabre a porta do fazer literário, o leitor pode olhar de relance a matéria compositora de um texto e que, por mais que se veja o jogo de palavras, há sempre algo a mais, afinal a porta não está escancarada nem para o leitor nem para o escritor. Assim, a narrativa que conta e se reconta a si mesma indica não só a feitura do texto de Clarice, mas também do texto de Aymé:

[...] eis que o autor começa a falar de tudo o que poderia inventar a respeito de Félicien, mas que não inventará porque não quer [...] Bom autor, esse Marcel Aymé. Tanto que várias páginas gastou em torno do que ele mesmo inventaria se Félicien fosse pessoa que lhe interessasse. A verdade é que Aymé, enquanto vai contando o que inventaria, aproveita e conta mesmo - só que nós sabemos que não é, porque até no que se inventa não vale o que apenas seria” (LISPECTOR, 1999, p. 329).

Assim como o autor da narrativa original, Clarice também vai, de certo modo, contando e não contando ao mesmo tempo. Então, ao final, perguntamo-nos: o que é de Clarice? O que não é? Numa maneira de desnudar a relação autor-leitor, Lispector trapaceia como autora e como leitora e, convidando os seus leitores (e também os de Aymé?) a trapacearem com ela, vai apontando para impossibilidade de manter o texto incólume, como pode ser visto no seguinte trecho: “[...] Escamoteamos o que o autor quis narrar, assim como foi escamoteado pelo autor o que de Félicien queríamos ouvir” (LISPECTOR, 1999, p. 330), ou ainda em:

[...] onde aquele primeiro homem, Félicien Guérillot, depois de aventuras que mereceriam ser contadas, o gosto pelo vinho já pegou. E, como não nos dizem de que modo, também por aqui ficamos, com duas histórias não bem contadas, nem por Aymé nem por nós, mas de vinho quer-se pouco da fala e mais do vinho(LISPECTOR, 1999, p. 330).

Clarice Lispector, com “Duas histórias ao meu modo”, nos expõe os caminhos e descaminhos do texto, mostra-nos também que a literatura constrói significados, anula-os e os ressignifica apontando quase sempre para um algo que parecia não estar lá.

*Um sopro de vida* também possui peculiaridades como essas. Além de ser recheado de elementos biográficos, o livro apresenta uma coletânea de excertos e recortes de outros textos de Lispector, incluído trechos de correspondências da autora, como a correspondência endereçada à menina Andréa de Azulay, filha do seu psicólogo, com a qual Clarice trocou mensagens por um bom tempo. A menina

queria ser escritora, Clarice costumava ler os escritos da garotinha e conversar com ela sobre eles. Não por acaso, na carta datada de 27 de julho de 1974, na qual Lispector dá conselhos poéticos sobre escrever, duas frases aparecem no livro: “A mais bela música do mundo é o silêncio interestelar. Desculpa, mas não posso ficar sozinha contigo senão nasce uma estrela no ar [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 66).

Além dessas peculiaridades, um detalhe torna a obra ainda mais intrigante: publicada após a morte da escritora, as pulsações ali apresentadas foram organizadas por Olga Borelli, amiga de Lispector que a ajudou, nos últimos anos de vida, datilografando e anotando textos. Esse detalhe, que pode parecer ínfimo, alimenta a aura de um texto que, por si, se propõe a discutir o que seria escrever e o que seria um autor, afinal, organizar é também uma espécie de escrita. Mesmo não intencionalmente, o livro continua transgredindo, na ficção e na realidade.

Os exemplos até aqui fornecidos demonstram como Clarice Lispector contesta as fronteiras entre arte e vida, ficção e realidade, ao contestar os limites entre narrador e autor. Essa quebra de limites é feita, por exemplo, a partir da introdução de elementos biográficos nas obras e das considerações sobre a feitura do texto e das personagens, por meio de uma voz que interrompe a narrativa para refletir sobre a escrita e sobre a criação. Além disso, Lispector costumava mesclar textos ou republicá-los em obras diferentes, passando-os das páginas dos livros para os jornais e vice-versa. Essa atitude reafirma a postura dessacralizadora perante a literatura.

Nesses exemplos, apontamos o que seria o clownesco da obra de Clarice Lispector: a escritura da brincadeira, das experimentações, desamarrada de sacralizações, dada a contestações, aberta e contínua para o imprevisto das sensações. A razão, os valores e verdades sociais que regem o homem ocidental, inclusive a arte, são postos em jogo, a começar pela linguagem, argamassa de nossa racionalidade, que produz conhecimento e é produzida por ele.

O clown pode ser a própria brincadeira, no sentido que tem o brincar para a criança – como construção de um universo lúdico no qual tudo pode ser construído e desconstruído, valendo a experimentação e o puro prazer de brincar e, quem sabe, expressar com a brincadeira ativa aquilo que a linguagem ainda se mostra falha para fazê-lo (DORNELES, 2003, p. 101).

A escrita clownesca é aquela cuja linguagem se aproxima da criança com sua potência de brincar. No capítulo intitulado “Devaneios voltados para a infância”, em *A poética do devaneio*, Bachelard (1988) chama atenção para essa relação entre a

infância e a criação poética ao afirmar que “Um excesso de infância é um germe de poema” (BACHELARD, 1988, p.95), pois o olhar da criança é o olhar aberto sem as delimitações de um mundo e de uma linguagem engessados. Nessa perspectiva de abertura no contato com o mundo, a linguagem da criança e a linguagem poética se aproximam, visto que ambas tentam conversar, entrar em contato com o inominável. A lógica infantil não é a lógica da metafísica ocidental. Assim como a criança, a poesia apenas quer dizer, sem precisar servir a outra coisa que não a ela mesma.

Agamben (2013), em *A ideia da prosa*, fala-nos de um estado de criança. Esse estado ele denomina de criança neotênica, pois, a neotenia seria a capacidade de um animal, mesmo adulto, manter características de seu estado larval. Assim, seu contato com o mundo é constantemente primitivo e sua linguagem está sempre a se fazer, num aprendizado constante e numa estupefação contínua.

A criança neotênica, pelo contrário, estaria em condições de poder dar atenção precisamente àquilo que não está escrito, a possibilidades somáticas arbitrárias e não codificadas: na sua infantil onipotência, ela seria tomada de estupefação e ficaria fora de si, não, como os outros seres vivos, numa aventura e num ambiente específicos, mas, pela primeira vez, num mundo: ela estaria verdadeiramente, à escuta do ser. E como a sua voz ainda está livre de toda a prescrição genética, não tendo absolutamente nada para dizer ou exprimir, ele seria o único animal da sua espécie que, como Adão, seria capaz de nomear as coisas na sua língua. No nome, o homem liga-se à infância [...] (AGAMBEN, 2013, p. 91).

Aproximando-se do mundo e da linguagem de modo mais cru, a criança faz de ambos objetos de brincar, dos quais pode servir-se para extrair deles as alegrias. Mesmo as aquelas alegrias frustradas são, para ela, modos de brincar. Assim também o poeta o faz diante do mundo e da linguagem. Diante da melancolia do mundo, o poeta escreve como quem participa de uma folia, num misto de gênese e apocalipse.

Esse estado de contato primitivo da criança com a linguagem e o mundo é, de certo modo, encontrado também na perspectiva do louco. Ambos em seus contatos com o conhecimento já estabelecido socialmente tendem a subvertê-lo. Retornemos às ideias de Foucault (2007, p.67-68) a respeito da importância de *Dom Quixote* enquanto obra que inaugura uma nova relação com a linguagem:

[...] pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação

[...] Assim, na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, estão ambos nessa situação limite – postura marginal e silhueta profundamente arcaica – onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação.

Loucura e literatura se aproximam, então, por essa linguagem desconectada da obrigatoriedade prática do dia-a-dia. Enquanto a linguagem cotidiana é tida como valorosa porque considerada útil nas práticas sociais, loucura e literatura, por sua vez, estão esvaziadas de sentido usual.

Dorneles (2003) afirma que o clown também pertence a essa esfera imaginária do louco. Ambos se relacionam com o avesso da racionalidade e das regras, entretanto, diferente do louco, o clown possui consciência de sua relação com o avesso sem almejar abandoná-la. Por isso, pode transitar entre loucura e sanidade, pois “O clown não acredita em nenhuma parte que mostra de si, não lhes confere nenhum poder e, assim, pode habitar tanto um espaço quanto o outro porque os reconhece como ‘ilusórios’ ou ‘encenações’ (que ele bem desempenha a uma platéia)” (DORNELES, 2003, p. 100).

A escrita clownesca possui consciência da loucura e da sanidade que habitam a linguagem e o mundo, as coisas e as palavras, por isso, brinca com a encenação em que está inserida fazendo do jogo de ocultar e revelar um jocoso gesto. Faz com que a ficção, o autor, os gêneros e as categorias do tido como literário se assemelhem a uma cabriola, em que “Tudo não passa de uma grande comédia com ar de quermesse” (LISPECTOR, 1999a, p. 66).

Essa escrita brinca, subverte, trapaceia. Como a loucura, se liga à subversão, pois, a partir dela, aquilo que é estabelecido como verdade é questionado. Nela, os sentidos são colocados em aberto e as significâncias se ampliam. Assim, a escrita clownesca retoma sua ligação original com o bobo da corte e sua representação nos jogos de cartas: “[...] o bobo é o *joker*, o curinga, parente próximo do *trickster*, aquele que trapaceia, transgride as regras, perturba o jogo” (MINOIS, 2003, p. 229).

A escrita de Clarice Lispector também se coloca como trapaceira, enganadora, “charlatã”, como bem afirma Ângela Pralini em *Um sopro de vida*: “[...] há uma charlatã dentro de mim embora eu fale a verdade” (LISPECTOR, 1999a, p. 128). Esse charlatanismo é, inclusive, discutido em crônica de 26 de abril de 1969, intitulada “Charlatões”. A autora inicia o texto ratificando a afirmação de um amigo que dizia haver em todos nós um charlatão. Mais uma vez, há a mistura entre o

tema na literatura e na vida, visto que Lispector transita sobre o que significa ser um charlatão nas duas situações. Na perspectiva apresentada no texto, ser uma charlatã é algo que a espreita “só não vence, primeiro porque não é realmente verdade, segundo porque minha honestidade básica até me enjoa” (LISPECTOR, 1999, p. 188). Como se pode perceber, a ideia de verdade e mentira é posta novamente em jogo. Ambas são colocadas no patamar de realidade e ficção e se apresentam entrelaçados, impossibilitando que um ou outro definam completamente a situação. O que diz Ângela Pralini e o que diz a crônica de Lispector estão na mesma tônica.

Se ficção, realidade, autor, narrador e linguagem são colocados em jogo, em trapaça, na sua escrita, Lispector acrescenta mais uma contestação ao seu cabedal: a questão do gosto. “Há outra coisa que me espreita e que me faz sorrir: o mau gosto. Ah, a vontade que tenho de ceder ao mau gosto. Em quê? Ora, o campo é ilimitado, simplesmente ilimitado” (LISPECTOR, 1999, p. 188). A crônica continua citando alguns exemplos do uso do mau gosto (incluindo aí a linguagem e seus meandros) até entrar de modo mais explícito na questão da escritura:

[...] E em escrever? A tentação é grande, pois a linha divisória é quase invisível entre mau gosto e a verdade. E mesmo porque, pior que o mau gosto em matéria de escrever, é um certo tipo de *bom gosto*. Às vezes, de puro prazer, de pura pesquisa simples, ando sobre linha bamba (LISPECTOR, 1999, p.188) [itálico do autor].<sup>24</sup>

A expressão “linha bamba” retorna confirmando a escrita das entrelinhas que já discutimos aqui. Andar sobre corda bamba é atividade marcadamente de artista circense, de saltimbanco, é caminhar entre dois limites, divertindo-se com a possibilidade de cambalear, aceitando que a corda balança, juntando seu corpo ao movimento da corda para se manter em equilíbrio. A escrita de Lispector parece empreender “A proeza do palhaço acrobata” (STAROBINSKI, 2007, p. 24) desde muito cedo, pois, como apresentamos anteriormente, desde seu surgimento na cena literária, a autora é de difícil classificação. Não à toa, a crônica “Charlatões” termine assim:

Disseram-me que um crítico teria escrito que Guimarães Rosa e eu éramos

---

<sup>24</sup> Interessante perceber que Lispector não contrapõe mau gosto e bom gosto e, sim, mau gosto e verdade. A palavra “bom gosto” que aparece no trecho vem em destaque e acompanhada da expressão “certo tipo de”. Isso talvez demonstre que a autora entende os conceitos de bom ou mau gosto como bem relativos, muitas vezes, como perspectivas de um mesmo objeto.

dois embustes, o que vale dizer charlatões. Esse crítico não vai entender nada do que estou dizendo aqui. É outra coisa. Estou falando de algo muito profundo, embora não pareça, embora eu mesma esteja um pouco tristemente brincando com o assunto (LISPECTOR, 1999, p. 189).

Como é costumeiro, Lispector não desenvolve de todo o raciocínio e deixa muito para que o leitor complemente. Falando por vias indiretas, o texto tergiversa, disfarça, sugere, trapaceia com as possibilidades de significação. Contudo, é possível notar que a autora se refere ao modo como a crítica vê sua obra, dando a entender que o tal crítico (e os que, porventura, pensem como ele) não estão conseguindo tocar bem o que seria escrever e seus meandros. Esse final não deixa de ser em si também um disfarce, um truque de charlatanismo, pois diz quando parece não dizer e vice-versa, parece esconder alguma carta sob a manga da blusa (provavelmente, um curinga), como o faz um trapaceiro. Essa trapaça, no entanto possui uma marca melancólica, não traz a alegria eufórica de quem ludibria e vence. Ela o faz “tristemente brincando sobre o assunto”, como que se o fizesse para sobreviver. “Eu escrevo para salvar a vida de alguém. Provavelmente, a minha própria vida” (LISPECTOR, 1999a, p. 13), escreverá o autor de um *Sopro de vida*.

Como expusemos aqui, a escrita de Clarice Lispector constrói-se nas entrelinhas da linguagem, andando na corda bamba dos conceitos. Como um clown, um palhaço, um bobo, o texto confunde as fronteiras de realidade e ficção, embaralha arte e vida e contesta o estabelecido como valores da literatura. Nessa perspectiva, as regras estipuladas como pertencentes ao fazer literário são questionadas, dentre elas também a ideia de “bom” e “mau” gosto, “boa” literatura e “má” literatura. A partir do que foi desenvolvido, discutiremos agora como as fronteiras entre cômico e trágico também são questionadas dentro da obra da autora e como isso se parelha com o clownesco.

### **4.3 Entre o sério e cômico**

Classificar a obra clariceana, mesmo depois de transcorrido tanto tempo de seu surgimento e de tantos estudos e críticas a respeito, ainda é complexo. Essa escrita “na corda bamba” deixa leitores, críticos, acadêmicos diante da impossibilidade de abarcá-la totalmente. Por isso, é comum que, ainda hoje, se encontrem opiniões diversas a respeito, principalmente sobre os livros publicados

nos anos 70, cuja feitura costuma jogar com os limites entre o “bom” e o “mau” gosto.

*A via crucis do corpo* talvez seja a obra a que mais se dispensaram comentários sobre o tema. O livro apresenta treze histórias cuja temática gira em torno do corpo e da sexualidade. O clima diferente é anunciado no prólogo, intitulado “Explicação”. Nele, Lispector expõe as condições de composição da obra. A autora começa afirmando que, apesar de não escrever por encomenda, o livro surgiu de um pedido de seu editor Álvaro Pacheco e, apesar de resistir, sentiu-se tentada a ceder ao desafio. Clarice vai discorrendo, rapidamente, sobre como surgiram cada um dos contos e de como foi difícil abordar a temática, embora tenha composto o livro em poucos dias.

A relação de Clarice Lispector com as questões de venda, divulgação e com os trâmites do processo extraescritural aparece em algumas entrevistas e, com certa frequência, nas suas obras finais. “Explicação”, que parece tentar justificar a escrita de um conjunto de contos de temática e composição esdrúxulos, na verdade, soa mais como a necessidade de expor uma intencionalidade na composição da obra, embora, indiretamente, peça desculpas por isso. Novamente, a autora se refere às fronteiras tênues entre ficção e realidade. Nesse ponto, as histórias de *A via crucis do corpo* tocam as entrelinhas de um modo mais cru. O texto, às vezes, é tão direto que incomoda, traz desconforto, um “mau gosto” se instaura. Contudo, como afirmamos, essa parece ser a intenção e, embora peça desculpas constantemente, mesmo isso faz parte de uma encenação que nos mantém constantemente na entrelinha. Ao lermos o texto, pensamos: “A roupa é essa mesmo ou o rei está nu?”

Assim como as outras obras já apontadas aqui, *A via crucis do corpo* também brinca com os limites entre realidade e ficção e com os limites entre narrador e autor. No entanto, nessa obra, temos o destaque de outra região fronteira da escrita clariceana: aquela que se estabelece entre o “bom” e o “mau” gosto e, conseqüentemente, a “boa” e a “má” literatura. Já no prólogo citado, a autora traz uma reflexão a respeito do tema: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). Essa postura se mantém ao longo de outros comentários nos outros textos da obra e, embora pareça tentar uma justificativa, os outros trechos sobre o tema possuem um tom mais direto e desapegado da opinião crítica alheia, como veremos posteriormente.

Os contos de *A via crucis do corpo* chocam não apenas pela temática e pelo

interessante prólogo. Os textos que nele se apresentam são curtos, possuem pressa na narrativa dos fatos, aliás, percebemos uma busca por contar uma “história com fatos” que, se não falha de todo, ao menos cria mais um desconforto já que, pela própria natureza das histórias, os fatos parecem absurdos. A começar pelo primeiro conto “Miss Algrave”, que relata a noite de amor entre uma moça puritana e virgem com um ser de outro planeta. A ambientação do conto – Londres “[...] onde os fantasmas existem nos becos escuros [...]” (LISPECTOR, 1998a, p.13) – e os elementos que constituem o espaço da narrativa apelam para a aura de mistério, afinal, a história é um tanto sobrenatural. Aliás, natural e sobrenatural convivem sem muitas delimitações, por isso, é comum que o sobrenatural seja tratado com naturalidade pelos personagens dessa e de outras narrativas do livro.

Ruth Algrave, personagem principal, escandaliza-se com as mais tênues manifestações do corpo e da sensualidade. Achava os animais libidinosos, não comia carne e tomava banho apenas uma vez por semana, sempre sem tirar a calcinha e o sutiã, tudo para evitar o pecado. A descrição da personagem por si só parece absurda e cômica e o enredo do conto lembra uma notícia de jornal sensacionalista. Contudo, durante a composição do texto, é possível perceber que há muito mais do que aparentemente é apresentado. O primeiro elemento a chamar atenção dentro dessa perspectiva é que, mais uma vez, Lispector traz indícios de um texto em outro. A londrina Ruth Algrave possui pontos em comum com o que será a nordestina Macabéa, de *A hora da estrela*, ambas virgens e datilógrafas. Quanto à sexualidade, a diferença entre as duas ocorre no fato de, enquanto a segunda não consegue expressar a sua, a primeira o faz, mesmo que por meio de um artifício incomum: a visita de um ser de outro planeta. Além disso, Macabéa morre atropelada no final de sua narrativa. Miss Algrave quase é atropelada na manhã do dia do seu encontro. “Perto de Savoy Hotel quase foi atropelada. Se isso acontecesse e ela morresse teria sido horrível porque nada lhe aconteceria de noite” (LISPECTOR, 1998a, p. 14). O atropelamento de Macabéa acontece logo após a moça consultar uma cartomante que lhe havia previsto um futuro glorioso ao lado de um homem estrangeiro. Essa previsão dá a entender que a nordestina se realizaria amorosa e financeiramente ao lado de um belo homem rico. No entanto, ao sair da casa da cartomante, Macabéa é atropelada por um Mercedes amarelo “Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo”

(LISPECTOR, 1998, p. 80). Percebemos o jogo zombeteiro que se articula aqui. Os narradores de ambas as obras brincam com as personagens e com o tempo de suas narrativas, aludindo a uma espécie de destino irônico. Enquanto Ruth Algrave quase é privada de seu destino glorioso por um possível atropelamento, embora não o saiba, Macabéa tem seu destino glorioso usurpado por um atropelamento que se realiza logo após saber de sua “Promessa de futuro”.

Outro detalhe na narrativa de *A hora da estrela* torna o atropelamento ainda mais complexo: A cartomante que previra tão gloriosa realização para a nordestina, ironicamente, troca as previsões entre Macabéa e a moça que havia consultado Madama Carlota minutos antes.

– [...] Faz tempo que não boto cartas tão boas. E sou sempre sincera: por exemplo, acabei de ter a franqueza de dizer para aquela moça que saiu daqui que ela ia ser atropelada, ela até chorou muito, viu os olhos avermelhados dela? [...] (LISPECTOR, 1998, p. 77).

Em “Miss Algrave”, o atropelamento não sai da esfera do “quase”, contudo, ao ser mencionado, dá ao leitor a possibilidade de criar uma narrativa paralela em que, acontecendo, se pensaria nos limites que separam destino e escolha. Diferente do atropelamento do conto em questão, aquele que ocorre em *A hora da estrela* é preparado aos poucos e, pelo comentário do autor/narrador do livro, não está ao seu alcance evitá-lo.

Afinal saiu dos fundos da casa uma moça com olhos muito vermelhos e madama Carlota mandou Macabéa entrar. (como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo.)  
Continuemos, pois, embora com esforço: [...] (LISPECTOR, 1998, p. 72)

Ao assumir sua impotência perante o que se desenrola na narrativa, o narrador/autor não só reforça o caráter não totalmente racional da escrita, bem como aproxima, mais uma vez, vida e arte, pois, assim como na realidade, o autor demonstra se sentir impotente diante do que virá, colocando a nós, os leitores, a nos debatermos entre a dúvida do que é o destino e do que é o livre-arbítrio<sup>25</sup>. Também

---

<sup>25</sup> Esse embate entre um destino e uma escolha alimenta o sentimento trágico do texto, no sentido de trágico que nos apresentam muitos filósofos modernos, dentre eles Ricoeur (1996, p. 126): “A definição do trágico pela presença de uma transcendência para seres que são livres ou que pensam ser livres tem consequências importantes. Em primeiro lugar, o trágico pode expressar tanto a vitória da liberdade sobre o destino quanto do destino sobre a liberdade [...]”. Em trabalhos anteriores, feitos durante a especialização e o mestrado, verificamos como essa tragicidade se instaura nas crianças e mulheres que aparecem na obra de Clarice Lispector. Embora não nos tenhamos dedicado a verificar

na escrita, assim como na vida, algo escapa.

Pelo trecho acima, podemos perceber, novamente, a discussão acerca da narrativa “com fatos” a que Lispector afirmou não conseguir realizar. Em *A hora da estrela*, essas reflexões são expostas visto que a obra se propõe abertamente a narrar o próprio ofício da escrita. Em “Miss Algrave”, essa pretensão não é colocada em pauta e a narrativa tenta se agarrar aos fatos, embora eles sejam esdrúxulos. A história possui um caráter insólito não constitui estranheza, essa, na verdade, ocorre porque o livro não se propõe a esse tipo de feitura, a tomar pelas afirmações trazidas no prólogo.

Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu foi eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas. (LISPECTOR, 1998a, p. 11).

Não por acaso, o primeiro conto do livro possui uma narrativa que parece tão irreal. É apostando nessas contradições que Lispector tece outra possibilidade de leitura e de construção textual que beiram à incoerência, ao mau gosto, mas que são, na verdade, propostas de uma escrita da entrelinha, uma escrita clownesca que brinca e contesta os limites impostos.

Clarice Lispector já possuía um nome consagrado e um estilo reconhecível em 1974, quando lançou a obra; no entanto, opta por jogar com isso ao mesclar seu estilo a outras possibilidades de narrar, num exercício de escrita já empreendido em outros momentos de sua trajetória, como é o caso, por exemplo, do conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, presente no livro *Laços de família*, de 1960. Sobre ele, em uma conversa entre Lispector e os escritores Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant’Anna, podemos ler o seguinte:

**MARINA COLASANTI:** Tem um conto seu que me intriga muito e que, de uma certa maneira, me aparece muito sozinho dentro da tua obra. É o conto da rapariga portuguesa.

**CLARICE LISPECTOR:** Ih! Com esse eu me diverti à beça. (Risos)

**MARINA COLASANTI:** Eu também, mas é estranho porque é a única vez

---

o mesmo em seus narradores, pela construção dessa pesquisa que agora se dá, podemos verificar que, nos livros a que nos dedicamos aqui, os narradores/autores dessas obras, enquanto personagens, também se encontram em impasses trágicos. Embora tratemos nesta pesquisa do clownesco, figura ligada ao cômico e ao humor, o trágico se faz presente na constituição do mesmo, como foi dito anteriormente e como poderemos verificar mais a frente com os exemplos dos textos clariceanos que aqui exporemos. Ambos, o clown e a escrita de Clarice Lispector, se instauram em mais essa entrelinha.

na tua obra que o personagem e o narrador falam numa língua tão elaborada, uma linguagem portuguesa...

**CLARICE LISPECTOR:** Não sei de onde peguei isso, como é que eu sabia que “peúgas” é meia de homem (MONTEIRO; MANZO, 2005, p. 156).

Como é possível perceber, Marina Colasanti se espanta com a linguagem empreendida no conto e o coloca como atípico dentro da produção da autora. A explicação dada por Lispector fica por conta da diversão obtida durante a feitura da narrativa. Além disso, a autora diz estranhar o modo como o linguajar lhe apareceu, visto que pouco contato (apenas 12 dias) teve com Portugal. Com isso, Lispector reafirma sua impossibilidade de abarcar racionalmente todo o processo de composição literária e, ao mesmo tempo, retoma sua intenção de brincar com as possibilidades da escrita, num exercício constante dos limites.

Contestar os limites dados à produção literária passa também pela contestação do que seria literatura. Quais os parâmetros que delimitam o que é ou não um texto literário? *A via crucis do corpo* é também uma obra de questionamento do que é literatura.

Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

O lixo, ou seja, o que seria de mau gosto e não literário, aparece no livro como uma via para discussão desses parâmetros. Em “Miss Algrave”, por exemplo, é possível perceber a utilização de alguns clichês que deixam a aura da narrativa com a sensação de menos elaborada. O lençol machado de sangue como marca da perda da virgindade, a escolha do *filet mignon* com purê de batata, comida que mescla o que é considerado o melhor da carne com o trivial das batatas. Um é alimento disponível na mesa das classes abastadas, o outro é alimento barato para os momentos de necessidade e poucos recursos.

Na linguagem é onde mais se percebe o equilíbrio da corda que pende entre o que é considerado elaborado com o que se considera vulgar. Em sua escrita, é característico o uso de conjunções que quebram expectativas e advérbios e expressões temporais que expressam o imediato. “Mas”, “Depois”, “então”, “de repente”, “Foi então que” são comumente encontradas na maioria de seus contos. Isso colabora com a sensação de pouca substância dos fatos e da narrativa em constante busca de apreender o momento. Em *A via crucis do corpo*, o uso desses termos se intensifica. “Miss Algrave” é um dos contos em que isso mais é

perceptível. O narrador dedica longos períodos em detalhar a rotina e os costumes da personagem e, mesmo que já tenha avisado que algo aconteceria, o insólito da situação e o modo abrupto como adentra no acontecido deixa o leitor surpreendido, causando desconforto e, inevitavelmente, cria o cômico. Essa aproximação do risível é mais uma das entrelinhas da escrita clownesca de Lispector. Lembremos que, na citação do prólogo, ela advertia ao leitor de que o livro seria “um pouco triste” (LISPECTOR, 1998a, p.12) e, mesmo que pareça contraditório, não deixa de ser verdadeiro, como perceberemos no decorrer dessa análise da obra.

Voltando a questão da linguagem no conto “Miss Algrave”, lembremos que a história se passa em Londres, ou seja, é esperado que se encontre, na narrativa, elementos da cultura inglesa. No entanto, o uso da língua inglesa, durante a narração, limita-se aos topônimos e os nomes das personagens, não aparecendo expressões em inglês no discurso do narrador ou nos momentos em que reproduz o pensamento e a fala de Ruth Algrave. Há apenas um único momento em que surge uma expressão em língua inglesa e esta é usada por Ruth ao pensar em seu amado extraterrestre: “Volte, my Love” (LISPECTOR, 1998a, p. 19). Assim, a expressão banal e piegas aparece em meio ao texto criando uma atmosfera de romance “cor de rosa”, colocando a expressão “exatamente no instante em que ela cairia pior” (LISPECTOR, 1999, p. 188). O jogo com essa linguagem é, no entanto, dissimulado, pois o leitor habitual de Lispector sente o desconforto da situação, contudo não a pode julgar e condenar de todo, visto que, de certo modo, a expressão não deixa de ser comportada pela diegese do conto.

Clarice Lispector, na entrevista cedida a Julio Lerner, afirmou que, em sua formação leitora, lia de tudo, incluídos os romances considerados “cor-de-rosa”, sendo assim, ela possuía conhecimento dos elementos formadores desse tipo de escrita. Arnaldo Franco Junior (2006), em artigo intitulado “*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, romance moderno e romance de mocinha”, analisa como a estrutura desse tipo de texto e o romance clariceano em questão dialogam. Algumas observações apresentadas nesse estudo servem também para outros textos de Lispector como, por exemplo, “Miss Algrave”.

Entretanto, insinua-se no movimento mesmo da afirmação a sério desses recursos uma troça, um riso irônico que desdenha tanto de tais engrenagens e da máquina de narrar à qual pertencem como, simultaneamente, volta-se para o que, por contraste, afirma-se e propõe-se como negação delas (FRANCO JUNIOR, 2006, p. 13).

Clarice Lispector utiliza elementos da literatura dita “menor” e mescla a seus exercícios de escrita formando um texto híbrido no qual a estranheza da fórmula gera um “riso irônico”, negando e afirmando ao mesmo tempo as convenções geralmente usadas para classificar os textos literários. Andando na corda bamba entre o que é considerado “bom” e “mau” gosto, faz do seu texto um meio de refletir grandes questões da arte e da literatura.

Há, na escrita da autora, outras referências à literatura considerada de massa e *best-sellers*. No conto “Onde estivestes de noite”, publicado também em 1974, em livro de mesmo título, Lispector descreve uma orgiaca procissão de subida da montanha até um ser andrógino chamado Ele-ela, ou Ela-ele. Os personagens, em sua maioria, não possuem nome e são identificados ou por suas características físicas e psicológicas ou por suas atividades sociais. Assim, temos o milionário, o anão, a mulher velha, etc. Em dois momentos do conto, há uma menção sobre literatura, a partir das figuras da jornalista e da escritora falida. No primeiro caso, a jornalista pretende escrever um romance de grande sucesso e fama internacional. Para tal, pretende enveredar pela literatura de horror, “Vou ganhar fama internacional como a autora de ‘O exorcista’ que não li para não me influenciar” (LISPECTOR, 1999b, p. 49). A ideia lhe surge durante a noite, enquanto percorre a caminhada de sortilégios até o ser andrógino. Pela manhã, assim como as outras personagens, já desperta, ela recorda a ideia.

A jornalista de manhã bem cedo telefona para a amiga:

– Cláudia, me desculpe telefonar num domingo a esta hora! Mas acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia negra! Não, não li o tal do Exorcista, porque me disseram que é má literatura e não quero que pensem que estou indo na onda dele. Você já pensou bem? O ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo Egito com o segredo das Pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet. Pois eu também vou entrar nessa. E, por deus, vou ganhar essa parada! (LISPECTOR, 1999b, p. 54).

Como podemos perceber, a personagem cita uma obra cujo título possui correspondente fora da ficção clariceana. No entanto, atribui à obra uma autora, destoando assim de *O exorcista*, de William Peter Blatty, publicado em 1971. As características do livro são bem semelhantes: o tema sobrenatural e o sucesso alcançado. O romance original teve muito sucesso, tanto que não demorou para que fosse traduzido em várias línguas. Em 1972, já estava traduzido e sendo vendido no

Brasil. Em 1973, foi adaptado para o cinema, alcançando altos números de bilheteria. Na época de publicação de “Onde estivestes de noite”, a repercussão de *O exorcista* ainda era grande, visto que o filme recém lançado mantinha vivo o interesse pelo texto. Poderíamos afirmar que Lispector aproveitou-se do exemplo para tocar na relação entre a qualidade literária e a quantidade de exemplares vendidos. A menção ao livro em questão gera uma situação dúbia: não sabemos se foi intencional a troca de um autor por uma autora, como modo de ficcionalizar um dado real, ou se realmente ignorava o dado por pouco dar importância a ele.

O contato de Lispector com literatura de *Best-sellers* ou “literatura de massa” também ocorreu por meio das traduções que a autora executava. Em tese intitulada “Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)”, Rony Márcio Cardoso Ferreira (2016) afirma que os trabalhos de tradução da autora se tornaram mais numerosos depois de seu retorno definitivo para o Brasil. Divorciada do marido e com dois filhos sob sua tutela, ela vê no trabalho de tradutora a possibilidade de mais uma renda, visto que a pensão recebida e o pagamento por sua produção escrita se mostram insuficientes. Nessa empreitada, Clarice aceita os mais variados títulos para traduzir, desde material sobre Yoga a clássicos da literatura. Muitos desses textos foram também livros de grande sucesso de vendas, contudo considerados de gosto duvidoso.

Desse modo, durante essa década [anos 60], a escritora oscilou em sua babel tradutória entre grandes nomes do teatro e obras de cunho puramente mercantil. [...] A escritora antes taxada como hermética daria vida, com mais intensidade nos textos da década de 1970, à existência de uma Clarice que (des) complica sua ficção, cuja lei básica seria a de escrever sem enfeites e de forma mais direta (FERREIRA, 2016, p. 129-130,acréscimo nosso).

O pesquisador em questão defende que o trabalho de tradução que Clarice Lispector empreende faz parte de seu projeto literário, visto que, em muitos momentos da escrita da autora, é possível perceber um alinhamento entre as duas funções: a de escritora e a de tradutora. Ferreira (2016) demonstra como trechos de obras traduzidas eram citadas em crônicas, como o contato com narrativas de mistério impulsionaram a escrita de textos de temática aproximada, etc. Dos exemplos apresentados, é possível apreender que esses elementos e situações deixavam antever a postura da escritora frente ao universo literário, a criação, as questões editoriais, econômicas, etc. A partir disso, acreditamos que o contato com tão variados autores e títulos alargaram as possibilidades do “exercício de escrita”

que a autora empreende e que possibilita a contestação das fronteiras do fazer literário.

Enquanto experiência particular, a escrita, seja ela em qual âmbito for (criação literária, reescrita, tradução), torna-se duplicata de um incômodo frequente oriundo de um ato performático de sua própria literatura: o trabalho com a língua, na acepção mais ampla (FERREIRA, 2016, p. 133).

Trabalhar com a língua é trabalhar com matéria de difícil trato. Se escrever não é terreno pacífico, traduzir também não o é. Em texto intitulado “Traduzir procurando não trair”, publicado na Revista Jóia, em 1968, Clarice Lispector fala sobre sua atividade de tradução e como a enxerga e executa. O primeiro exemplo é de uma peça americana traduzida, juntamente com Tati Moraes, para a atriz Tônia Carrero. Clarice vai, então, apresentando as dificuldades enfrentadas quanto à linguagem até que faz a seguinte colocação:

Por falar em entonação, aconteceu-me uma coisa desagradável, enquanto durou a tradução. De tanto lidar com personagens americanos, “peguei” uma entonação inteiramente americana nas inflexões da voz. Passei a cantar as palavras, exatamente como um americano que fala português. Queixei-me a Tati, pois já estava enjoada de me ouvir, e ela respondeu com maior ironia: “Quem manda você ser uma atriz inata.” Mas acho que todo escritor é um ator inato. Em primeiro lugar ele representa profundamente o papel de si mesmo (LISPECTOR, 2005, 115-116).

Pelo trecho em questão, é possível notar duas observações já levantadas por nós. A primeira é que viver e escrever, para Clarice Lispector, misturam-se ao ponto de um afetar diretamente o outro. A segunda é que escrever, para a autora, é um modo de encenar e atuar. Retomamos a imagem da máscara a que Lispector recorreu, por exemplo, em suas já citadas crônicas “Persona” e “Charlatões”.

Além disso, outro detalhe nesse texto sobre o trabalho de traduzir nos chama atenção. O título alude a um ditado italiano por demais conhecido “*traduttore, traditore*”, ou seja, “O tradutor é um traidor”. O dito trabalha com a ideia de que o tradutor, na luta com a linguagem, acaba por trair a ideia e a língua original do texto. Nessa perspectiva, não poderíamos deixar passar a proximidade que há entre as atividades de criação e de tradução, ambas na relação corpo a corpo com a linguagem<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Sobre a atividade de criação e de tradução em Clarice Lispector e como a relação entre ambas demonstra uma visão desacralizadora da Literatura, publicamos artigo intitulado “A teoria literária, a teoria da tradução e Clarice Lispector: um diálogo”, escrito durante o mestrado e publicado na Revista

Qualquer contato entre um autor, um tradutor ou um leitor e o texto com que estabelecem uma relação é apropriadamente descrito por Derrida como um *corps-à-corps*, sempre inspirado por um “certo amor” que anula a possibilidade de qualquer nível de neutralidade e de qualquer rigor matemático que pudessem deixar intacto o que quer que chamemos de forma ou de conteúdo do significado [...] (ARROJO, 1993, p. 129).

Clarice Lispector enxergava o autor e, por extensão, o tradutor, como encenadores, máscaras de um sujeito que se relaciona diretamente com a impossibilidade da linguagem de representar o mundo e definir a vida.

Nesse corpo a corpo com a linguagem, cria-se o espaço da contestação. Clarice Lispector entrega o jogo cênico empreendido pelo autor, esse “ator inato” (LISPECTOR, 2005, p.116). Clownescamente, empreende uma performance que desarticula as certezas e dogmas da vida e da arte. Há dentro desse texto clownesco clariceano a construção de um humor em que, ao rir de si mesmo e das amarras que o tentam prender, contesta as verdades sacralizadas e postas na vida e na arte.

O palhaço, com este mesmo mecanismo, trai nossas certezas quando são elas mesmas que nos distraem do nosso não-saber. O verbo *distrain* vem do latim *distrahere*, verbo transitivo que, segundo o Dicionário Universal da Língua Portuguesa, significa: “separar uma parte de um todo; tirar a atenção a; levar, arrastar em diversas direções; desencaminhar; entreter; divertir; desviar, subtrair (dinheiro), etc.” A distração, comumente relacionada com um valor negativo, no palhaço é encontrada em toda sua positividade, já que é esta distração quem garante que o palhaço possa trair, sem culpa, a positividade das certezas (DORNELES, 2006, p. 05).

Clarice Lispector nos distrai, mas, ao distrair, volta nosso olhar para algo que não enxergamos num primeiro momento. Nesse jogo de mostrar e esconder, de rir e falar sério, vamos acessando questionamentos sobre o ofício de escrever e os limites da escrita.

“O corpo”, segundo conto de *A via crucis do corpo*, mantém o jogo que “Miss Algrave” havia dado início. Na narrativa, um homem e duas mulheres vivem como um casal. Xavier, Carmem e Beatriz moram na mesma casa e dividem a vida num relacionamento polígamo até que as duas descobrem que o marido tem uma amante, uma prostituta com a qual ele se encontra regularmente. a ambientação da história e a caracterização das personagens é marcada por elementos que passeiam entre o mau gosto, o exagero e um riso desconcertadamente tristonho.

O trio de personagens centrais é socialmente caracterizado como pessoas que possuem dinheiro, mas um senso estético duvidoso e uma visão limitada da existência. Xavier, um industrial do ramo de farmácias, é um homem de exageros físicos e pouca habilidade para as delicadezas e nuances. A descrição de Xavier utiliza adjetivos que podem ser associados a um animal reprodutor, condicionado para o sexo.

Xavier era homem truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

O trecho acima, além de nos apresentar Xavier, traz, nas entrelinhas, um questionamento interessante. Se em “Onde estivestes de noite”, Lispector cita um livro cuja vendagem e sucesso foram marcantes na época, aqui temos a citação de outro sucesso, dessa vez do cinema. *O último tango em Paris*, filme do diretor italiano Bernardo Bertolucci, lançado em 1972, causou reviravolta no panorama cinematográfico da época. O filme conta a história de Paul (Marlon Brando), um homem recém viúvo, que está à procura de alugar um apartamento. Ao visitar um imóvel, encontra a jovem Jeanne (Maria Schneider), com interesse pelo mesmo local. Ambos se sentem atraídos e acabam fazendo sexo. A partir de então, começam a se encontrar regularmente para ter relações sexuais, contudo, fecham um acordo em que não podem trocar informações pessoais, nem mesmo seus nomes. O filme possui cenas polêmicas, no entanto, todo enredo vai muito além da questão sexual. A dramaticidade vivida pelas personagens é expressa nas atitudes desesperadas de busca por encontrarem a si mesmos diante dos conflitos que se impõem. Ao citar o filme, Lispector, mais uma vez, abre uma porta entre ficção e realidade, trazendo um elemento existente fora da diegese e incorporando-a a ela. Além disso, traça o perfil da personagem e chama à cena a discussão sobre arte, recepção e mercado. O filme de Bertolucci, embora reconhecido pela maioria da crítica por sua elaboração artística, fez sucesso com o público em geral pelas cenas eróticas. Como Xavier, a maioria dos espectadores viu na película um filme de sexo.

O conto “O corpo” é salpicado de referências à arte e ao consumo. Os exemplos estão, em sua maioria, no meio termo entre os dois: entram em contato com uma parte da população que pode desfrutar deles, porém, quando o faz, não consegue sair da superficialidade ou ir além de se agarrar ao *status* intelectual e

financeiro que aquela “experiência” pode agregar a suas vidas.

Os costumes de Xavier, Beatriz e Carmem são padronizados e, mesmo vivendo a situação atípica da poligamia, agem e vivem como um casal padrão.

Às seis horas da tarde foram os três à igreja. Pareciam um bolero. O bolero de Ravel.  
E de noite ficaram em casa vendo televisão e comendo. Nessa noite não aconteceu nada: os três estavam muito cansados (LISPECTOR, 1998a, p. 22).

A citação do Bolero contribui para a ambientação da narrativa. A peça de Maurice Ravel funciona como fundo musical, criando quase que um recurso cinematográfico dentro da leitura do conto. É possível elaborar a imagem dos três de braços dados a caminho da igreja sob o som da composição. As relações que se estabelecem entre a música e o enredo do conto são peculiares. O bolero de Ravel é uma obra composta por encomenda para a bailarina e mecenas Ida Rubinstein, em 1928. O argumento se desenvolve a partir da dança de uma cigana numa hospedaria espanhola. Segundo Soleil e Lelong (1992), Ravel não teria gostado do argumento simplista. “Ele imaginara outro roteiro: um espaço ao ar livre, com uma saída de fábrica; operários e operárias entram na dança e ocorre então uma sombria história de toureiro assassinado por um ciumento” (SOLEIL; LELONG, 1992, p. 82). Não é certo se Lispector conhecia essa questão, contudo, chamam-nos a atenção alguns pontos em comum entre essa informação e o conto. Como o toureiro assassinado que Ravel desejava para o argumento, Xavier é morto por suas duas esposas depois que descobrem a existência da prostituta. Tudo acontece sem muito sobressalto e o momento em que Beatriz e Carmen confabulam a morte do homem e o assassinam traz pouco ou quase nenhum arroubo de raiva e vingança. A justificativa para o crime é permeada por um tom de fatalidade e de resignação.

Até que veio um certo dia.  
Ou melhor, uma noite. Xavier dormia placidamente como um bom cidadão que era. As duas ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas. Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte. Carmem disse:  
– Um dia nós três morreremos.  
Beatriz retrucou:  
– E à toa.  
Tinham que esperar pacientemente pelo dia em que fechariam os olhos para sempre. E Xavier? O que fariam com Xavier? Este parecia uma criança dormindo.  
– Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? Perguntou Beatriz.  
Carmem pensou, pensou e disse:  
– Acho que devemos as duas dar um jeito (LISPECTOR, 1998<sup>a</sup>, p. 24-25).

O clima da narrativa e o tom do narrador se mantêm o mesmo. Tudo se passa sem grandes sobressaltos e com uma naturalidade estranha, lembrando o andamento da música em questão que “[...] repete 17 vezes um grande tema único de 16 compassos sem desenvolvê-lo [...] Única diversificação: um sutil *crescendo* orquestral” (SOLEIL; LELONG, 1992, p. 82). A linguagem utilizada no conto é mais enxuta, os fatos são contados sem muito desenvolvimento e, entre as várias descrições sobre a rotina do trio, o leitor consegue sentir que algo se avoluma. O Bolero de Ravel também termina abruptamente, “[...] continua-se, sem mudança de ritmo, na tonalidade obsessiva de dó maior, até que intervém, pouco antes da conclusão, uma súbita modulação em mi maior. A peça, [...] termina num *tutti* de volume sonoro impressionante” (SOLEIL; LELONG, 1992, p. 82). O conto de Lispector tem um desfecho repentino e estranho. As duas mulheres confessam que mataram Xavier e, diferente do que se poderia esperar, não são presas.

– Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação.

– Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos dêem mais amolação.

As duas disseram: muito obrigada.

E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer. (LISPECTOR, 1998a, p. 28).

O desfecho nos causa desconforto, surpresa e riso. Também ficamos atônitos diante de uma história que parece terminar aos atropelos, como um grande tropeção sobre coisas que se amontoam. A mesma sensação retiramos do final da peça de Ravel: algo que se avolumou e no qual tropeçamos, quase um grandiloquente número de um palhaço cujo grandioso está no próprio fracasso em continuar.

Uma curiosidade interessante sobre a composição de Ravel nos faz refletir sobre todo o livro em que “O corpo” está inserido. Relembramos que Maurice Ravel fez a obra por encomenda e não ficou satisfeito com o argumento simplista exigido. Clarice Lispector também estava na situação de produzir por encomenda e estava pouco confortável com isso e com a temática dada, como a “Explicação” do início do livro esclarece. Talvez, as várias citações a outras obras que os contos do livro trazem sejam uma maneira de continuar a reflexão iniciada no prólogo. Há vários questionamentos acerca da criação de uma obra de arte, da recepção, da crítica, do sucesso, das vendas e, principalmente, do que é “bom” ou “mau” gosto dentro da

arte que aparecem constantemente em *A via crucis do corpo*.

Sobre isso, ainda analisando o conto “O corpo”, percebemos o uso de elementos clichês, criando uma ambientação que parece plástica e falsificada, como um berloque barato de decoração. Assim, a escritora flerta com o *kitsch*, termo cuja origem apresenta variações, mas que, no geral, serve para nomear experiências estéticas sem elaboração e altamente ventáveis. O episódio da viagem a Montevideú pinta um quadro recheado desses elementos.

Em Montevideú compraram tudo o que quiseram. Inclusive uma máquina de costura para Beatriz e uma máquina de escrever que Carmem quis para aprender a manipulá-la. Na verdade não precisava de nada, era uma pobre desgraçada. Mantinha um diário: anotava nas páginas do grosso caderno encadernado de vermelho as datas em que Xavier a procurava. Dava o diário a Beatriz para ler.

Em Montevideú compraram um livro de receitas culinárias. Só que era em francês e elas nada entendiam. As palavras mais pareciam palavrões. Então compraram um receituário em castelhano. E se esmeraram nos molhos e nas sopas. Aprenderam a fazer rosbife. Xavier engordou três quilos e sua força de touro cresceu-se. (LISPECTOR, 1998a, p. 23).

Xavier, Carmem e Beatriz ilustram uma parcela bem característica da sociedade: a classe média. Com recursos para usufruir determinados bens como viagens, produtos estilizados e da moda, essa casta experimenta tais coisas de forma superficial e engessada. Baudrillard (1995, p. 53) afirma que o *kitsch* equivale ao clichê, que representa o anseio de determinada parcela social por expressar um *status* cultural que, por sua vez, reforça um *status* econômico. Os objetos que aparecem no conto são adquiridos pelas personagens dentro dessa concepção. A máquina de escrever, o livro de culinária francesa, o rosbife são lugares-comuns de uma pretensa elitização e intelectualidade que só se realiza no poderio de aquisição desses objetos.

O «kitsch» opõe à estética da beleza e da originalidade a sua estética da simulação [...] Revela-se em tudo isto, como homólogo da engenhoca (*gadget*) no plano técnico: a engenhoca surge também como a paródia tecnológica e a excrescência das funções inúteis, como a *simulação* contínua da função sem referência real. A estética da simulação encontra-se profundamente associada com a função socialmente assinalada ao *kitsch* de traduzir a aspiração, a antecipação social de classe, à filiação mágica à cultura, às formas, aos costumes aos sinais da classe superior [...] (BAUDRILLARD, 1995, p. 116)

Percebemos que as coisas adquiridas possuem pouco ou nenhum sentido prático para as duas mulheres e, pelo perfil desenhado durante todo conto, fica evidente que toda e qualquer postura cultural emanada deles está atrelada a uma

simulação e a encenação de um papel. O gosto e a postura cotidiana que eles possuem são reconhecivelmente de “cultura de massa”, como se pode perceber nos dois trechos seguintes: “Ao teatro os três não iam. Preferiam ver televisão. Ou jantar fora” (LISPECTOR, 1998a, p. 23) e “Beatriz, muito romântica que era – vivia lendo fotonovela onde acontecia amor contrariado ou perdido – Beatriz teve a ideia de plantarem rosas naquela terra fértil” (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

Na elaboração das cenas da narrativa encontramos, do mesmo modo, o apelo ao banal e ao clichê. A reação das duas mulheres no momento em que descobrem a traição do marido, por exemplo, apela para o estereótipo da esposa correndo atrás do homem traidor presente em muitas comédias pastelões:

Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. Não pode negar que estivera com a sua prostituta preferida. Carmem e Beatriz pegaram cada uma um pedaço de pau e correram pela casa toda atrás de Xavier. Este corria feito um desesperado, gritando: perdão! perdão! perdão! As duas, também cansadas, afinal deixaram de persegui-lo (LISPECTOR, 1998a, p. 24).

Todos esses clichês aparecem não apenas na caracterização das personagens, mas também se presentificam na linguagem do conto. Assim como em “Miss Algrave”, há o uso de termos e palavras que remetem a uma escrita encenada, que brinca com a pretensão de assemelhar-se ao texto considerado de elite, por meio do apelo a palavras consideradas “difíceis” e “elaboradas”, contudo recorrem ao lugar-comum. São exemplos disso o uso de palavras de tom anacrônico – “Foi uma tal *azáfama* a preparação das três malas” (LISPECTOR, 1998a, p. 22, itálico nosso); o uso de termos em outra língua que não fazem parte da ambientação da narrativa – “A casa parecia banhada de *mala suerte*” (LISPECTOR, 1998a, p. 27), e frases sentimentalmente apelativas – “Se tivessem podido, não teriam matado seu grande amor” (LISPECTOR, 1998a, p. 26).

Assim, o clichê e os elementos da cultura de massa misturam-se ao estilo clariceano criando um texto híbrido e estranho com o qual não se consegue lidar pacificamente, bem ao estilo do que apregoou Franco Junior (2006, p. 13) sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*:

É desse modo que o romance moderno, indiciado pelos procedimentos de vanguarda presentes no texto (a fragmentariedade, o início e o final inusitados com vírgula e ponto de exclamação etc.) converte-se em *kitsch*, já que, como bloco discursivo também marcado por convenções e estereótipos, é o outro dos gêneros mobilizados pela escrita de Clarice Lispector para compor a história de amor que é uma história de linguagem

por ele encenada

Nesse modo de escrita, Clarice Lispector realiza uma discussão sobre a arte, lançando questionamentos sobre as esferas cristalizadas a ela atribuídas. Nasce do texto um tom humorístico que lembra o do bufão, o palhaço das cerimônias oficiais que, embora esteja incluso nelas, as coloca ao avesso quebrando o jogo cênico que os rituais e as cerimônias possuem. George Minois (2003), em *História do riso e do escárnio*, ao demonstrar como o humor chega ao desorientado século XX, afirma que o riso que nele se forma também chega às artes e aos artistas e instala um poder de dessacralização. “O riso moderno participa também do desencantamento do mundo. Mas o que é dessacralizado é o sagrado tradicional, dogmático, preciso, definido, compilado, classificado, esclarecido e ensinado” (MINOIS, 2003, p. 585).

Para demonstrar como isso se apresenta em arte do século XX, o pesquisador relembra a postura do Dadaísmo, de André Breton, desenvolvendo o humor dessacralizante até figuras como Marcel Duchamp.

Essa é a sorte permanente do riso no século XX. Atacando tudo, penetrando em tudo, ele desestrutura e escandaliza até os anos 1970. [...] Em 1919, Marcel Duchamp ataca o símbolo da beleza artística: *La Gioconda*. Em uma cromolitografia, ele lhe acrescenta bigodes e uma barbicha e intitula o quadro com uma sigla desrespeitosa de conotação sexual: *L.H.O.O.Q.* ele se explica: “Esta Mona Lisa, com seus bigodes e barba, é a combinação do *ready-made* e do dadaísmo iconoclasta. O original, ou seja, o *ready-made* original é uma cromolitografia barata sobre a qual inscrevi, embaixo, quatro letras que, pronunciadas como as iniciais francesas, produzem um jogo de palavras muito perigoso em relação à *Gioconda*”. (MINOIS, 2003, p. 583).

Marcel Duchamp é figura contraditória e polêmica na arte. Enquanto alguns o classificam como fraude, outros vêem em seu trabalho uma genialidade que nasce da crítica, da metalinguagem e da reflexão. Capaz de instaurar desconfiança, risos e raivas, seu trabalho consegue se colocar no centro da discussão do que é arte ou não e o que é de bom ou mau gosto. Duchamp é conhecido por seus *readymades*, ou seja, a apropriação de objetos cotidianos alçando-os ao status de arte através de leve modificação ou reambientação. Ao fazer isso, questiona: o que faz algo ser ou não considerado arte? a assinatura do artista? Estar num museu?

Affonso Romano de Sant’Anna (2016), em “O xeque-mate de Duchamp”, afirma que Duchamp colocou a arte em um conflito irresoluto, pois, ao jogar com os conceitos e romper com os limites estipulados, abriu não apenas as fronteiras da arte, mas eliminou a possibilidade de defini-la, visto que “[...] se tudo é arte, nada é arte” (SANT’ANNA, 2016, posição 828). Recorrendo a releitura que Duchamp fez do

*Les Tricheurs*, de Caravaggio, o teórico demonstra como o jogo e a trapaça estão no cerne da produção do artista. “Duchamp, além de jogador, foi um *tricheur*. Um magnífico trapaceiro. Como os personagens de Caravaggio e *La Tour*, teve a audácia de mostrar as cartas com que jogava e com as quais empalmaria o jogo” (SANT’ANNA, 2016, posição 807).

A arte do século XX, em sua maioria, é uma arte muito marcada pelo espírito do jogo e da trapaça. As obras tendem a expor as tramas de sua feitura e desestabilizar o efeito ilusionista que pode criar. Na música, não apenas o som, mas o silêncio ou ainda os sons do ambiente são colocados em evidência, a exemplo do que fez John Cage e seu 4’33”. No teatro, há uma busca por aproximar vida e palco, com constante quebra da quarta parede. Na literatura, os personagens interagem com o autor e com o narrador, muitas vezes, negando-se a participar da trama ficcional a que estão destinados. Nesses processos de quebra da ficção e da ilusão, o artista expõe os trâmites de sua arte, discute sua constituição, dessacraliza o invólucro que tenta orná-la de valores, significados e pompas.

Para exemplificar ainda mais a questão, Sant’Anna (2016) recorre a uma análise que Lacan faz de um conto de Edgar Allan Poe, intitulado “A carta roubada”. A narrativa também gira em torno da relação entre o que se esconde e o que se mostra.

Lacan, curiosamente, usa os mesmos termos que estamos sublinhando e nos fala da ‘trapaça’, do ‘ilusionista’, o qual faz na exibição das cartas ao público seu primeiro e ostensivo gesto de engano. E a suprema arte do ilusionista é ‘fazer-nos um ser de sua ficção’. Exatamente como ocorreu naquela lenda do ‘rei nu’ de Andersen, reincidentemente lembrada em relação à arte do nosso tempo (SANT’ANNA, 2016, posição 833)

Importante perceber que, mais uma vez, a história do “rei nu” é trazida a baila, assim como Clarice Lispector a trouxe, na já citada carta a Fernando Sabino, ao falar da pretensão em colocar-se dentro da narrativa como modo de ficar fora dela. Como um ator inato, representando “[...] profundamente o papel de si mesmo (LISPECTOR, 2005, 115-116), Lispector se ficcionaliza, coloca não só elemento de sua biografia em seus textos como também faz suas personagens se referirem a ela enquanto escritora.

Um exemplo disso aparece no conto “A partida do trem”, segundo conto do livro *Onde estivestes de noite*, de 1974. A narrativa gira em torno de duas mulheres que se conhecem num vagão de trem. O tempo da história dura enquanto dura a viagem, embora seja entrecortado de *flash-backs*. As duas mulheres estão viajando

para tentar refazer a vida em outro lugar. A senhora idosa, que morava com a filha com a qual pouca afetividade mantém, está de partida para morar com o filho. A mulher mais jovem acabou um relacionamento e vai passar seis meses na fazenda dos tios para tentar se recompor. O curioso nisso tudo é que a personagem mais jovem possui o mesmo nome daquela que, alguns anos depois, aparecerá em *Um sopro de vida: Angela Pralini*<sup>27</sup>.

No conto, a personagem já possui, assim como ocorrerá no romance de 1978, algumas características em comum com Clarice Lispector. Se, em *Um sopro de vida*, Angela cita como suas algumas obras de Clarice, como vimos anteriormente, aqui, alguns eventos da biografia da autora aparecem como pertencentes à personagem. Além do cachorro com o mesmo nome, Ulisses, Angela procura justificar o nome dado ao animal da mesma maneira que Lispector já o tinha feito em algumas entrevistas: “Viver é ser como o meu cachorro. Ulisses não tem nada a ver com Ulisses de Joyce. (LISPECTOR, 1999b, p. 34). Além disso, ambas perderam a mãe na infância e com a mesma idade: “Sua mãe que morrera quando ela fizera nove anos de idade. Mesmo doente mas com vida servia. Mesmo parálitica” (LISPECTOR, 1999b, p. 34). A mãe de Clarice Lispector era parálitica e morreu quando a filha tinha nove anos. Embora seja rápido e fácil denominarmos esses detalhes como indícios de uma escrita biográfica, vale atentarmos para o jogo de escrita que a autora construiu aí. Embora ambas tenham perdido a mãe com a mesma idade, na frase de Angela, não há a afirmação de que sua mãe era parálitica. A questão fica em aberto, já que pode ser interpretada apenas como uma maneira da personagem dizer que mãe, de qualquer modo é importante, e que, mesmo que a sua fosse parálitica ou doente, gostaria de tê-la próxima.

Para desestruturar ainda mais essa possibilidade de associação simples, Lispector desvirtua a aparente tranquilidade da narrativa ao fazer com que Angela Pralini se refira a autora do livro como se ambas estivessem no mesmo plano.

A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! que! haver! uma ! porta! de saíída! E tinha mesmo. Por exemplo, a porta de saída dessa velha era o marido que voltaria no dia seguinte, eram as pessoas conhecidas, era a sua

---

<sup>27</sup> É necessário atentar para uma importante diferença na grafia dos nomes que aparecem nas duas obras. Em *Um sopro de vida*, o nome possui acento (Ângela), enquanto que, em “A partida do trem”, aparece sem acentuação. Mais uns dos truques da escrita clariceana ou apenas um esquecimento? Marcas dessa constante pergunta que é a literatura da autora.

empregada, era a prece intensa e frutífera diante do desespero. Ângela se disse como se se mordesse raivosamente: tem que haver uma porta de saída. Tanto para mim como para dona Maria Rita (LISPECTOR, 1999b, p. 32)

A “velha despudorada” (LISPECTOR, 1999b, p. 32) mencionada na citação acima é a Senhora Jorge B. Xavier, personagem de “A procura de uma dignidade”, conto, de *Onde estivestes de noite*, que antecede “A partida do trem”, no qual Angela está inserida. Curiosamente, Angela se refere à Senhora Jorge B. Xavier como se refere a uma personagem da ficção e afirma que ela é direcionada por “uma tal de Clarice” (LISPECTOR, 1999b, p. 32), ou seja, demarca o papel da escritora diante da personagem. No entanto, ao se referir assim à Clarice e à velha, Angela parece se colocar como não pertencente ao estrato ficcional ou ao menos não tendo consciência de si mesma enquanto também uma personagem de ficção. Interessante perceber que, o autor de *Um sopro de vida*, o outro texto em que Angela Pralini aparece, ao se referir a ela, chama atenção para o fato de que “Angela não sabe que é personagem” (LISPECTOR, 1999a, p. 29).

Se Angela possui em comum com Clarice alguns dados biográficos – em uma obra, cita como seus alguns títulos de Lispector e, em outra, possui um cachorro com o mesmo nome e perdeu a mãe quando tinha a mesma idade que a autora – esse novo trecho deixa o leitor impossibilitado de, simplesmente, atribuir à personagem uma voz de “alter-ego” de Clarice Lispector. A cabriola dada aqui graceja com algumas camadas e instâncias da literatura.

Edgar Cezar Nolasco (2004), ao se dedicar à repercussão do biográfico na escrita clariceana, defende que esse elemento está presente desde a primeira obra da autora e que, com o tempo, foi se modificando, ganhando mais contornos, num processo que instaura “A escrita da vida. A vida da escrita” (NOLASCO, 2004, p. 79). Em outro estudo anterior, o mesmo pesquisador já havia chamado atenção para como essa relação entre arte e vida em Clarice Lispector, na verdade, aponta para uma “tentativa apaixonada de chegar ao esvaziamento, ao seu fracasso, ao seu sem ‘máscara’ [...]” (NOLASCO, 2001, p. 24).

Em nossa visão, mesmo esse “sem ‘máscara’ é ainda outra máscara que se apresenta. Camadas e mais camadas de um desenho cuja face anterior não se pode separar da seguinte. Cambaleante, essa escrita se coloca nas entrelinhas das definições e verdades, projetando em si e para fora de si a impossibilidade e o

fracasso da linguagem e da vida.

Nesse sentido, retornamos ao clownesco. O fracasso se instaura na relação irresoluta entre os opostos: a ficção, que não pode ser apenas ficção. A realidade que não pode ser abarcada apenas como realidade. A linguagem que não consegue expressar o que se precisa expressar e da qual, no entanto, não é possível abnegar. Desenha-se aqui um conflito que é trágico, mas que, contudo, nos faz rir. Por quê? Rimos porque ficamos desconcertados diante da quebra de expectativa. Diante de uma personagem que quebra a passividade do jogo ficcional, no qual cada personagem está em seu contexto narrativo. O ato de Angela Pralini, não só de se referir à personagem do conto anterior, mas também a sua escritora nominalmente, fragmenta os conceitos e as certezas já instituídas do que é a literatura, seus limites e seus conceitos.

Trágico e cômico se misturam, como bem observa Arêas (2005), ao analisar o clima de *A hora da Estrela*, mas que pode se estender a outras obras de Lispector: “A funcionalidade da brincadeira, pois tudo isso não deixa de ser engraçadíssimo, sustenta-se na referencialidade poética e crítica ao contexto, criando ambas o *páthos* tragicômico, às vezes sinistro [...]” (ARÊAS, 2005, p. 105). Assim, também os outros contos de *Onde estivestes de noite* e, do mesmo modo, aqueles presentes em *A via crucis do corpo* apresentam a tragicidade e a comicidade não só na composição dos personagens e no absurdo dos acontecimentos e diálogos. A linguagem, a quebra das fronteiras das possibilidades literárias no que concerne aos gêneros, à verossimilhança, a mimeses, aos limites entre autor e personagens também entram nesse jogo de ambiguidades que propõe dessacralizar o instituído dentro do campo literário.

Se nos voltarmos novamente para os contos de *A via crucis do corpo*, perceberemos que, muito além de sua “Explicação”, personagens e situações esdrúxulas presentes nos dois contos aqui já analisados (“Miss Algrave” e “O corpo”), é possível entender como esse tragicômico se localiza na linguagem e no jogo com os elementos literários, como expusemos no início deste tópico.

Contos como “Via crucis”, “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, embora, à primeira vista, não tragam tão explicitamente esse tragicômico a partir de jogos com o autor, personagens e gênero, exibem, na composição das situações estranhas e inabituais, a comicidade com um quê de tristeza que permeia os dramas exposto.

“Via crucis”, por exemplo, apresenta a história de uma mulher, Maria das

Dores, que se vê grávida embora virgem, assim como outra Maria, a de Nazaré. No entanto, o fato de a personagem ser casada e nunca haver consumado o casamento gera um clima de estranhamento que leva ao riso.

- Não pode ser! gritou Maria das Dores.
- Por quê? A senhora não é casada?
- Sou, mas sou virgem, meu marido nunca me tocou. Primeiro porque ele é homem paciente, segundo porque já é meio impotente. A ginecologista tentou argumentar:
- Quem sabe se a senhora em alguma noite...
- Nunca! Mas nunca mesmo!
- Então, concluiu a ginecologista, não sei como explicar. A senhora já está no fim do terceiro mês (LISPECTOR, 1998a, p. 29).

É cômico o modo como a situação se apresenta. O pudor presente no diálogo (que omite as palavras sobre sexo), o modo como a ginecologista parece lidar com a situação da personagem (sem sobressalto algum) e, até mesmo, a justificativa dada por Maria das Dores para o fato de ainda ser virgem criam no leitor espanto e riso. Contudo, embora esse clima se mantenha durante toda a narrativa, alguns trechos demonstram que a situação ridícula disfarça uma reflexão mais aprofundada de uma questão humana, exposta, principalmente, pela frase que encerra a narrativa: “Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam” (LISPECTOR, 1998a, p. 33). Essa reflexão permeia a vida das personagens dentro das narrativas e se estende também ao próprio ato de escrever e no embate com a linguagem. A “escrita da vida” (NOLASCO, 2004, p. 79), em contos tão cheios de uma realidade absurda, mas, ainda assim, realidade. A “vida da escrita” (NOLASCO, 2004, p. 79) e o embate com matéria tão ingrata, difícil e necessária: a palavra.

“Ele me bebeu” e “Praça Mauá” têm como plano principal o conflito entre feminilidade da mulher e do gay, a partir de situações estranhas que causam riso e dor ao mesmo tempo. Aqui, os elementos da cultura burguesa e de massa que encontramos em “O corpo” voltam para recheiar a narrativa de “clichês” insinuando o esvaziamento das personagens, ao mesmo tempo em que, destoando do habitual na escrita clariceana, reveste o texto de um “mau gosto” risível e incômodo, por isso, também triste.

Do mesmo modo, “Mais vai chover” e “A língua do ‘p’” também são compostos dentro do uso dos clichês culturais que brincam como o *kitsch* e o mau gosto. “A língua do ‘p’”, dentro de um contexto de violência, troça com uma

linguagem secreta usada nas brincadeiras infantis. Aí, por si só, já se estabelece o mau gosto, reforçado pela ambientação e a caracterização da personagem. Nesse conto, Lispector parece exercitar o destino irônico que usará com Macabéa em seu atropelamento, visto que, há também uma troca irônica de papéis entre duas personagens. O que leva a narrativa a terminar com a frase “ – É pé. Opo despestipinopo épé impimplaplacápávpel. O destino é implacável” (LISPECTOR, 1998a, p.70).

Em “Mais vai chover”, um jovem mantém relações sexuais com uma velha em troca de presentes e regalias. Como na maioria dos contos da obra, o grotesco é utilizado como pano de fundo para a ação do trágico e do cômico. Neste caso isso ocorre a partir da associação entre velhice e sexualidade<sup>28</sup>. O grotesco da situação sustenta a tragicomicidade do conto e a estranheza da narrativa. O narrador, por sua vez, colabora com essa aura rompendo o ritmo da história para expressar o seu incômodo diante dos detalhes: “O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica – oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! – Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor” (LISPECTOR, 1998a, p. 77). Ao fazer isso, Clarice Lispector chama, mais uma vez, sua própria voz para dentro do ficcional. Relembramos, então, toda a receosa explicação dada no início do livro sobre a difícil tema de composição de suas histórias: “Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). A palavra “contundente” utilizada por Lispector para adjetivar os contos do livro é providencial, já que o termo tanto pode significar algo “decisivo”, “objetivo” como também algo “agressivo” e “lancinante”. Se as histórias são objetivas ao ponto de serem agressivas e lancinantes, são cômicas porque absurdas, espantam porque esse absurdo nasce do próprio real. Rimos de desconforto.

Além disso, em *A via crucis do corpo* exibem-se objetos ora falsos demais, com a marca da fabricação à flor da pele, rodeados pela moldura do grotesco ou da fantasia, ora demasiadamente espontâneos, muito próximos do leitor, com quem a narradora conversa freqüentemente ao longo da narrativa (ARÊAS, 2005, p. 57, itálico nosso)

Não apenas os cenários e situações que as personagens vivem estão “com a

---

<sup>28</sup> Sobre a relação entre trágico e grotesco na obra de Clarice Lispector, ver dissertação de mestrado “A tragicidade nas personagens femininas de *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector” (2012), de minha autoria.

marca da fabricação à flor da pele” (ARÊAS, 2005, p. 57), a escrita e o trabalho do escritor também. Seja num comentário do autor que interrompe a sequência narrativa para lamentar sua tarefa, seja no prefácio explicativo ou ainda nas epígrafes cujas autorias são trocadas por frases como “Não sei de quem é” e ainda “personagem meu ainda sem nome”, *A via crucis do corpo* expõe a encenação e as máscaras, vira ao avesso o bordado, denuncia a nudez do rei.

Do livro em questão, “Antes da ponte Rio-Niterói”, “O homem que apareceu”, “Por enquanto”, “Dia após dia” são aqueles cuja marca da feitura fica mais evidente. O primeiro texto é mais um exercício de escrita. A composição aparenta um esboço, um escrito ainda não concluído, um amontoado de informações que, futuramente, poderia se transformar em conto. A tentativa de narrar começa abruptamente, com um “pois é” em parágrafo isolado, seguido por outro parágrafo iniciado com a palavra “cujo”. Embora seja costumeiro à escrita clariceana começar pelo meio – “Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo meio. Depois o princípio aparecerá ou não” (BORELLI, 1981, p. 15) – não é pacífico para o leitor um começo em que a linguagem tartamudeia em busca do que se vai narrar sem, no entanto, conseguir agarrar a matéria narrativa, que parece ricochetear e escapar a todo o momento das mãos do autor. Para exemplificar isso, encontramos trechos como “Mas onde estava eu, que me perdi? Só começando tudo de novo, e em outra linha e outro parágrafo para melhor começar” (LISPECTOR, 1998a, p. 58); ou ainda em “Acho que me perdi de novo, está tudo um pouco confuso, mas que posso fazer?” (LISPECTOR, 1998a, p. 59).

Na leitura do texto, um fracasso se impõe. Narrar fica difícil, os fatos não colaboram, a linguagem não é suficiente.

Mas estou me confundindo toda ou é o caso que é tão enrolado que seu eu puder vou desenrolar. As realidades dele são inventadas. Peço desculpas porque além de contar os fatos também adivinho e o que adivinho aqui escrevo, escrevã que sou por fatalidade. Eu adivinho a realidade. Mas esta história não é da minha safra. É de safra de quem pode mais que eu, humilde que sou (LISPECTOR, 1998a, p.57).

O fracasso se torna, então, matéria da escrita. Diante da impossibilidade de dizer e narrar, Lispector tergiversa, apela para sua tão conhecida dificuldade de lidar com fatos, pede desculpas, acusa ser matéria para outro escritor, no entanto, assume isso tudo como parte de sua tarefa. A narrativa vai se enrolando e se desenrolando, fio de Ariadne que se destece e se tece a si mesmo, que conduz e faz

da desorientação também um caminho. Em sua tarefa de continuar a desenrolar e enrolar, a autora deixa a marca do jogo ficcional à mostra. Como um clown, Lispector quebra a quarta parede, ou seja, rompe com a encenação, aproximando o público do espetáculo, ficção da realidade e gerando uma situação cômica. “No clownesco há quebra com esta parede, já que o palhaço não concebe a separação entre ser e atuar” (DORNELES, 2003, p. 69).

Entendendo o escritor como um ator, representando “[...] profundamente o papel de si mesmo” (LISPECTOR, 2005, p.116), a escrita clownesca clariceana encena a própria máscara, confundindo ficcional e real, deixando ver as ranhuras e marcas de sua própria fabricação. A impossibilidade de dizer, o fracasso da linguagem e do narrar, a imposição da tarefa de falar que, no entanto, silencia são partes de um mesmo revelar e ocultar, enrolar e desenrolar que dessacraliza os saberes e valores inquestionáveis dentro da vida e da arte.

O “indizível”, o “inexprimível” são vocábulos vistos em outras obras e engendram, de modo contraditório, o fracasso da linguagem: ‘ só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu’. E o fracasso também é um tópico recorrente na prosa de Lispector e, em A via crucis do corpo, pode ser focalizado de modo singular, no processo de (dis)simulação, de travestimento (REGUERA, 2006, p.62).

Assim “Antes da ponte Rio-Niterói” termina do mesmo modo abrupto com que começou. Como o contador de histórias popular ou um mestre de cerimônias circense, Lispector abandona a narrativa no melhor estilo “Quem quiser que conte outra”:

O que fazer dessa história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava de um sonho? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me dá enjôo de gente. Depois passa e fico de novo toda curiosa e atenta.  
E é só (LISPECTOR, 1998a, p. 60)

Os textos “o homem que apareceu”, “por enquanto” e “dia após dia” possuem um tom confessional, entre diário e crônica, dando a impressão de que a voz de Lispector dentro do texto está mais evidente. Como é comum à escrita da autora, os acontecimentos são poucos e a matéria banal. O primeiro texto narra um encontro ao acaso de uma escritora (que tendemos a associar à Clarice) e um amigo, escritor fracassado, ao qual ela não vê há muitos anos. Ela não o reconhece de imediato. Ele, ao se identificar, recebe da amiga o convite para subir até seu apartamento para um café e uma conversa. Enquanto conta o episódio, a narradora faz considerações

a respeito do que seria sucesso e fracasso, da literatura e da vida.

O conceito de fracasso permeia todo o texto. A figura da narradora, escritora de sucesso, é confrontada com a do amigo Cláudio, poeta fracassado. Ela demonstra desprezo pelo conceito de literatura “bem sucedida”, enquanto ele acredita no contrário.

- Você? A você só importa a literatura.
- Pois você está enganado. Filhos, famílias, amigos, vêm em primeiro lugar. Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou;
- Você jura que a literatura não importa?
- Juro, respondi com a segurança que vê de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura (LISPECTOR, 1998a, p. 37).

A conversa se desenrola em meio a tentativa dela de convencê-lo e de trazê-lo à lucidez, tanto física (ele está bêbado e ela lhe oferece café forte a todo momento) quanto de deslumbramento com a noção de literatura sacralizada. Com o desenrolar da narrativa, percebemos na narradora uma angústia que se avoluma, pois, embora o amigo não sinta, há nela um desconforto desesperado.

Então leu o poema. Era simplesmente uma beleza. Misturava palavrões com as maiores delicadezas. Oh Claudio – tinha eu vontade de gritar – nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? Mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira (LISPECTOR, 1998a, p. 38)

O incômodo da narradora com o apego ao sucesso, a busca pela aceitação do fracasso como algo relativo que deve servir de matéria da vida e da arte se assemelha a algumas posturas defendidas pela própria Clarice Lispector. Como já afirmamos anteriormente, a autora era arisca a esse mundo literário e à imagem de “monstro sagrado” que criaram a seu redor<sup>29</sup>. Além desse dado, outras informações biográficas presentes nos inclinam a associar a narradora à própria Lispector, como à menção ao livro infantil escrito para o filho.

Embora alguns elementos nos deixem inclinados a identificar a tal escritora com a própria Clarice Lispector, dentro do que já conhecemos e do que já discutimos aqui a respeito das máscaras e travestimentos, sabemos que esse tipo de pista é

<sup>29</sup> “Uma das coisas que me deixam infeliz é essa história de monstro sagrado: os outros me temem à toa, e a gente termina se temendo a si própria. A verdade é que algumas pessoas criaram um mito em torno de mim, o que me atrapalha muito: afasta as pessoas e eu fico sozinha. Mas você sabe que sou de trato muito simples, mesmo que a alma seja complexa. O sucesso quase me faz mal: encarei o sucesso como uma invasão. Mesmo o sucesso quando pequeno, como o que tenho às vezes, me perturba o ouvido interno” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 26)

seu modo de colocar-se fora do texto, estando dentro (LISPECTOR, 2011). Mesmo o nome do amigo poeta não deixa de ser marca da “ficção zombeteira” (REGUERA, 2006, p. 73) que Lispector emprega: Cláudio é também o nome escolhido para possível pseudônimo que assinaria *A via crucis do corpo* “Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou” (LISPECTOR, 1998a, 12). Assim, ficamos sem saber se houve um Cláudio real que inspirou o pseudônimo ou se ambos (o do encontro e o do pseudônimo) são, na verdade, fictícios, frutos da criação de Lispector ou ainda parte dela mesma. Afinal Cláudio Lemos têm as mesmas iniciais da autora, mas, o Cláudio de “O homem que apareceu” chama-se Cláudio Brito, sendo assim, divide com o pseudônimo apenas metade do nome, talvez divida o mesmo com Clarice Lispector<sup>30</sup>.

“Por enquanto” e “Dia após dia” colaboram com essa encenação de Lispector dentro do livro já que, como observa Reguera (2006), alguns elementos dentro desses dois textos se relacionam diretamente à “O homem que apareceu” e, até mesmo, à “Explicação”. Detalhes temporais e fatos citados dão, ao leitor mais atento, a noção de que os três primeiros textos se passaram em três dias consecutivos: “O homem que apareceu”, no sábado; “Por enquanto”, no domingo, dia 12 e dia das mães; e “Dia após dia”, na segunda-feira, 13 de maio e dia da Abolição dos escravos. Em “Explicação”, encontramos a seguinte menção temporal:

A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via crucis”.

[...]

P.S. – “O homem que apareceu” e “Por enquanto” também foram escritos no mesmo domingo maldito. Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos – portanto da minha também [...] (LISPECTOR, 1998a, p. 11-12).

Assim, a proximidade entre os fatos narrados e o tempo de composição do livro criam uma ideia de escrita colada ao real e à vida e de que temos ali a verdadeira Clarice Lispector sem ficção alguma. Além disso, o uso de elementos

<sup>30</sup> Interessante observar esse jogo com os nomes e identidades que Lispector empreende. Angela Pralini, que, como vimos, guarda muitos pontos em comum com Lispector nas duas obras em que aparece, afirma o seguinte em “A partida do trem”: “As sete letras de Pralini davam-lhe força. As seis letras de Angela tornavam-na anônima” (LISPECTOR, 1999b, p. 35). A personagem faz outra referências ao número sete durante o conto e já havia dito que “o número sete a acompanhava” (LISPECTOR, 1999b, p.32). Clarice Lispector também tinha algumas superstições com números. Clarice, aliás, é um nome que possui sete letras. Pralini seja, talvez, marca do anonimato desejado, metade de Angela, metade de Lispector.

pertencentes ao biográfico da autora colaboram ainda mais para isso. No entanto, o texto também deixa pistas que desanuviavam essa pretensão. Se observarmos o parágrafo final de “Explicação”, talvez possamos acreditar que ali há um aviso para o leitor antes de adentrar oficialmente na leitura da obra: “Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – um a bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). Assim, inútil crer que se tem ali o segredo da vida de Clarice Lispector ou a apreensão de seu real. Inútil também negar que ela ali também não esteja, ou ao menos a encenação que fez de si mesma. Inútil também negar os fatos, “[...] dizer que não aconteceram [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 11).

Há ainda, em “Explicação”, outro grande e triste chiste em relação às condições em que *A via crucis do corpo* foi composta (um livro erótico, que destoa da produção da autora, e por encomenda): “Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos- portanto da minha também” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). A autora se coloca na condição de escrava liberta. De quê? Do peso daquelas histórias? Da escrita por encomenda? Da obrigação de escrever usando seu nome de “monstro sagrado” em prol da venda e do dinheiro?<sup>31</sup>

Reguera (2006) alerta para a tentação de considerarmos textos como vozes escancaradas de Clarice Lispector. Para a pesquisadora, todo o livro *A via crucis do corpo* faz parte de um projeto literário em que a própria escritura é encenada. Não só concordamos com essa visão como acreditamos que essa encenação se dá de modo clownesco, pois, a partir de uma escrita com o corpo, das sensações e da busca pela apreensão do momento, Lispector desfaz as fronteiras entre ficção e realidade, vida e arte, questionando e dessacralizando o fazer literário vigente e imposto. Uma grande cabriola com os conceitos de arte, de literatura, de “bom gosto” e “mau gosto” e dos limites impostos sobre a escrita.

Partiremos agora para a continuação da análise dos textos de *Onde estivestes de noite*. Antes disso, no entanto, atentemos para a seguinte observação de Arêas (1991, s/p), ao analisar o clown em Macabéa e em *A hora da estrela*:

Neste lugar finca-se o **mau-gosto** deste texto singular, contruindo-se A hora da estrela na linha oscilante que o ameaça constantemente de ruína ou

---

<sup>31</sup> Nilze Maria de A. Reguera realiza uma importante explanação acerca das questões editoriais, de publicação e de localização de *A via crucis do corpo* dentro do conjunto da obra clariceana. Como não é nosso objetivo adentrar demasiado nesses pontos, sugerimos a leitura dos capítulos iniciais desse estudo.

fracasso literário. É a intermediação transparente desse mestre-de-cerimônias [Rodrigo S.M] que protege o texto, evitando a seu respeito a pecha de passadista (capaz de confundi-lo, por exemplo, com um realismo de sabor novecentista, o que tornaria o livro, na melhor das hipóteses, um produto **kitsch**); ao contrário, a estrutura circense, antinaturalista por excelência, permite que se fale da miséria urbana brasileira pela intermediação de uma forma **fria**, isto é, de efeitos calculados e dependente grandemente da perícia de desempenho. Esta perícia é o que rege o **pathos**. Qualquer outra questão fica submissa à sua lei formal, embora todas elas brilhem além da superfície impolida (*Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo* - p.43) que costura todos esses nossos tristes destroços: a questão da pobreza, a questão feminina, a questão da arte... (ARÊAS, 1991, s/p, grifo do autor,acréscimo nosso).

Em dissertação de mestrado composta anteriormente, já exploramos alguns elementos apontados na citação acima e que se encontram na composição trágica dos dois livros que aqui nos dedicamos a continuar investigando: *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*. O mau gosto e o limite com o *kitsch* guiando o *pathos* da obra e das personagens, tudo isso fazendo parte da construção do tecido trágico presente, em particular, nas personagens femininas. No entanto, conseguimos perceber que esses elementos, aliados aos sentimentos estéticos do grotesco e do sublime, se estendiam além das personagens e incluíam muito mais que apenas o trágico. O narrador, o autor, o próprio processo de escrever também compunham essa grande “estrutura circense” de que fala Arêas (1991) em relação a *A hora da estrela*. A escrita clariceana não é apenas trágica, é cômica, é ambas ao mesmo tempo e se instala nessa entrelinha, nessa zona de difícil definição, olhando para si mesma como um espelho frente a outro espelho, refletindo mundos cujo limite e a conceituação não cessam de acontecer porque nunca se realizam de todo. Quase impossível dizer o que é reflexo e o que é real nesse jogo de espelhos.

Dentro desse espetáculo de circo, a figura do clown, que Arêas (1991) reserva à Macabéa, e cujo mestre de cerimônias afirma ser Rodrigo S.M., vemos, na verdade, que se identifica a todo o processo de escrita clariceana, em particular essas obras publicadas na década de 70. Aliás, a própria Clarice Lispector (ou melhor, a máscara que ela construiu para si mesma, na vida e na escrita), faz parte desse circo composto por clowns e saltimbancos. Cheia de “frenéticas alegrias’ e ‘cômicas tristezas” (ARÊAS, 2005, p. 105), essa escrita na corda bamba.

Importante ainda, para compreendermos melhor essa dinâmica, atentarmos para como o grotesco, o *kitsch*, o trágico e o cômico se relacionam dentro dessa escrita metalinguística para refletir e romper com os processos que a envolvem e que buscam limitá-la. Se *A via crucis do corpo* é um livro que brinca com as

questões do escrever por encomenda, da literatura de massa e da literatura dita “verdadeira”, a partir de narrativas de cunho erótico; *Onde estivestes de noite* se encaminha para outro ramo muito vendável dentro do cenário literário: o oculto e o místico. Se, naquele livro, Clarice aproveita a necessidade de escrever por encomenda sobre assuntos de sexo para rir tristemente de tudo isso, neste, encontramos narrativas de tom mais sério e menos destoantes do que Lispector costuma escrever, no entanto, ainda salpicados de pistas e pequenas cabriolas dessa escrita clownesca.

Já analisamos aqui os textos “A partida do trem” e “Onde estivestes de noite”. Foi possível verificar como, nessas duas narrativas o jogo de mascaramento e de simulação se encontram sob a égide do clown, quebrando com o acordo ficcional e inserindo o leitor numa atmosfera de ambiguidades. Não esqueçamos, o clown é “habitante da ambigüidade” (ARÊAS, 2005, p. 107). Agora, cabe-nos apontar os outros elementos clownescos presente em *Onde estivestes de noite*, que, excetuando essas duas narrativas já explanadas, se encontra em menor número que em *A via crucis do corpo*. Aliás, esses dois livros foram publicados no mesmo ano (1974) e, além desse ponto em comum, dividem também uma narrativa em comum. O conto/crônica intitulado “Antes da ponte Rio-Niterói” aparece em *Onde estivestes de noite* com o título “Um caso complicado” e com pequenas alterações no corpo do texto. Essa postura de reaproveitar trechos e até textos inteiros em vários livros e em jornais, como já dissemos, é comum dentro do conjunto da obra da autora e faz parte da sua iconoclastia perante as normas impostas ao fazer literário. Sua escrita é, assim, uma escrita em constante processo, que se faz e desfaz, se enrola e se desenrola, se reescreve e se reencena.

*Onde estivestes de noite* é também um livro que quebra a perspectiva do gênero literário. Classificado como de contos, apresenta, no entanto, textos que se aproxima da crônica, do diário, da biografia e até de anotações soltas. O tom de mistério e de ligação com o oculto e o inominável se mantém na maioria das narrativas. A noite, o orgíaco, o dionisíaco se sobressaem como marca de contato do racional com o irracional humano.

Para finalizarmos nossa análise, já que os dois textos mais importantes da obra já foram comentados aqui, voltaremos particularmente para “O relatório da coisa” e, concomitantemente, relacionaremos com outros trechos que achamos necessário.

“O relatório da coisa” se propõe, como o título já avisa, a ser um relatório, ou seja, já de antemão, o leitor é avisado que estará diante de um texto que se propõe a não pertencer aos gêneros literários convencionais. A mistura entre ficção e realidade se sustenta também a partir da já citada proximidade entre narrador/ autor e leitor com comentários, advertências e quebras da ilusão ficcional: “O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa” (LISPECTOR, 1999b, p. 57). Há aí mais uma máscara que se desenha. O narrador/autor se expõe dentro do texto para dar um aviso, porém, esse aviso, que poderia funcionar como um acordo, acaba quebrado, pois, ainda que se proponha a não ser literário, não se pode negar o ficcional existente. Mesmo se denominando um relatório, texto que tem um cunho mais técnico, a matéria o ficcionaliza já que se trata de descrever um objeto (um relógio) e, a partir dele, falar de assunto mais abstrato, “Pois o principal é que ele é o tempo” (LISPECTOR, 1999b, p. 57).

Estamos, mais uma vez, em terreno de entrelinha. Nem texto literário, dentro das regras do que se chama normalmente de “literatura”, nem texto técnico. O texto se mantém entre o sonho e a realidade, entre ficção e realidade “É importante estar acordada para ver. Mas também importante dormir para sonhar com a falta de tempo”<sup>32</sup>. Esse clima, aliás, se salpica em todo o livro, já que as histórias se recheiam de imagens oníricas. O próprio título da obra já remete a isso, afinal a proposta é escrever sobre o que acontece à noite, enquanto dormimos.

Clarice Lispector, em entrevistas e crônicas, manifestou-se sobre a relação que ficcional, sobrenatural e onírico constroem com a realidade, com o natural e com “estar desperto”. Para a autora, não é pacífico definir cada coisa como oposta a outra.

**JOÃO SALGUEIRO:** Clarice, esta pergunta é de uma jornalista: “Você é uma intuitiva. Então como encara o sobrenatural em sua vida?”

**CLARICE LISPECTOR:** Olha, o natural é sobrenatural também. Não pense que está longe, não. O natural já é um mistério...

**JOÃO SALGUEIRO:** É interessante esta identificação do natural com o sobrenatural. Dá motivo a discussões interessantes.

**CLARICE LISPECTOR:** É, eu acho. Um dia destes eu estava numa fazenda e o fazendeiro que falava sobre os seus próprios problemas disse: “**Clarice Lispector:** Porque é claro que o bezerro reconhece a mãe. Ela só dá leite para seu bezerro.” E eu então disse: “Não é claro, não. Isso não é natural, não.” Mas ele espantou-se: “Como não é natural?” “é um fato formidável!

<sup>32</sup> A questão de dormir e acordar permeará todo o texto, dando um sentido de que há coisas que nos escapam e que é preciso estar desperto para ver, não no sentido físico, mas sentimental. A própria marca do objeto, um relógio, já aponta para isso. “A marca é Sveglia, o que quer dizer ‘acorda’. Acorda para o quê, meu Deus?” (LISPECTOR, 1999b, p. 57).

Você já pensou no que uma vaca pensa?” Aí o homem se estatelou todo, coitado. Mudou de assunto na hora... Mas que elas reconhecem, reconhecem. Antes de se retirar o leite da vaca, amarra-se o bichinho ao lado da mãe e, depois, começa-se a tirar o leite. A vaca pensa que ainda está dando leite ao filho, e deixa. A gora, quando chamam para o leite e soltam os bezerrinhos, cada um vai para sua mãe e nunca, nunca erram. Quando o bezerro nasce morto, pegam a pele dele e botam em cima de um outro qualquer para a mãe pensar que ainda está dando leite para ele...Como você vê, com vaca e com galinha eu me dou muito bem!

**MARINA COLASANTI:** E também com camelos, búfalos...

**CLARICE LISPECTOR:** Com cavalos... (MONTERO; MANZO, 2005, p. 170).

O trecho da entrevista é importante porque ajuda a conhecer algumas questões que permeiam a escrita clariceana e que aparecem demasiado nos livros *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*. Primeiro, percebemos uma desconfiança em relação ao saber categórico, enciclopédico e dicotômico. Isso se presentifica na mistura entre o que seria natural e sobrenatural, racional e irracional (ou instintivo). O que nos leva ao segundo ponto, que é a presença dos animais na obra da autora. É comum em seus textos a presença de bichos como galinhas, macacos, cachorros e cavalos, por isso a referência de Marina Colasanti. Os bichos são um dos elos do texto clariceano com o mundo não totalmente dominado pelo racional. Em *Onde estivestes de noite*, os cavalos são presença incontestes. Quase todos os textos trazem cavalos, inclusive há um texto inteiro dedicado a eles, intitulado “Seco estudo sobre cavalos”. Em “O relatório da coisa”, o cavalo também aparece como marca do sobrenatural e do indomável. Em nosso modo cartesiano e iluminista de ver as coisas, costumamos colocar os animais dentro do pólo não valorizado das dicotomias que guiam nosso modo de pensar. O animalesco, os instintos, as urgências do corpo são tidos como aquilo que devemos repelir e dominar. Todavia, como bem nos alerta Nietzsche (2014, 2007), nossa pretensão pela verdade aniquila nossa possibilidade de ir além. Negamos o que não compreendemos, ao invés assumirmos uma postura de afirmação da vida.

É aí onde se instaura o grotesco em Clarice Lispector. O animal, o corpóreo, o instintivo, o oculto, o que excede a linha do regrado, organizado e comportado é acolhido na escrita clariceana.

Clarice em sua ilogicidade rejeita violentamente todo e qualquer primado da razão como possibilidade de esgotamento da experiência. O enigma do algo maior e contraditório, a pedra bruta e malfeita da qual se acerca cautelosa é a vida. Para tanto, ela reinvidica insistentemente o mistério e o desconhecido ao propor-se um pensar-sentir sensualista que é um dos traços centrais de sua “leitura performática” [...] (G., 2012, p. 115).

Em “O relatório da coisa”, Sveglia é o objeto pelo qual se tenta apreender essa entrelinha entre natural e sobrenatural. O inominável e o mistério são sua matéria. Assim, após descrever o relógio, o narrador/autor adentra numa atmosfera em que as coisas não podem ser nominadas com palavras usuais que deem conta delas. Sveglia, que na verdade é a marca do relógio, servirá de tentativa de nomear, mais por meio da sensação que do significado, o que não se consegue explicar ou que foge ao convencionalismo. O significante é colocado em evidência e a linguagem em delírio de “pensar-sentir” (G., 2012, p. 115).

Deste modo, Sveglia vai se colando a ações, objetos, sentimentos, situações, animais, pessoas, histórias, partes do corpo, tudo que tem em si uma ponta de mistério, pois o relatório da coisa é, na verdade, “relatório do mistério” (LISPECTOR, 1999b, p.60). A isso tudo, não escapa a escrita e o que nela é mistério e sentimento. Sveglia é a escrita que foge aos convencionalismos, sacralizações e regras do que se nomeia por literatura. Assim, a escrita Sveglia não admite gênero - “Sveglia não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isso de relatório” (LISPECTOR, 1999b, p. 60); “Raríssimos poemas são permitidos. Romance, então, nem se fala” (LISPECTOR, 1999b, p. 61) – nem estilo, pois escrever é Sveglia, “Mas estilo não é” (LISPECTOR, 1999b, p. 62).

A comicidade do texto e os já citados jogos de quebra entre ficção e realidade, das fronteiras entre autor e narrador também aparecem em “O relatório da coisa”.

Estarei escrevendo molhado? Acho que sim. Meu sobrenome é. Já o primeiro nome é doce demais, é para o amor. Não ter nenhum segredo – e no entanto manter o enigma – é Sveglia. Na pontuação as reticências não são. Se alguém entender este meu irrevelado relatório e preciso, esse alguém é. Parece que eu não sou eu, de tanto que eu sou. O Sol é, a Lua não. Minha cara é. Provavelmente a sua também é. Uísque é. E, por incrível que pareça, Coca-cola é, enquanto Pepsicola nunca foi. Estou fazendo propaganda de graça? Isto está errado, ouviu, Coca-cola? (LISPECTOR, 1999b, p. 62).

Nesse pequeno trecho, observamos a brincadeira com elementos da esfera dita “real” (o nome da autora, embora não diretamente citado, a menção às marcas de refrigerante). Além disso, Clarice retorna a pensar na escrita e na sua relação com o mercado, ao reclamar com a famosa marca de refrigerantes de que, ao citá-la como Sveglia estaria fazendo propaganda de graça. Essa mesma questão de receber dinheiro pelo que se escreve, retorna no final do texto: “Eu quero mandar este relatório para a revista *Senhor* e quero que eles me paguem muito bem”

(LISPECTOR, 1999b, p. 63).

Novamente, embora haja a quebra das fronteiras entre ficção e realidade, não devemos cair no simplismo de identificar o que se encontra no texto como apenas descrição ou representação do real. Mais uma vez, a autora faz questão de advertir sobre isso.

Eu queria chegar à página 9 na máquina de escrever. O número nove é quase inatingível. O número 13 é Deus. Máquina de escrever é. O perigo dela passar a não ser mais Sveglia é quando se mistura um pouco com os sentimentos que a pessoa que está escrevendo tem (LISPECTOR, 1999b, p. 63)<sup>33</sup>.

As reflexões sobre a escrita se mantêm, até que, mais uma vez, como o faz em outros textos do livro (“Um caso complicado” e “As maninganças de Dona Frozina”), o autor/ narrador se cansa do texto e o abandona, numa aceitação do fracasso e da impossibilidade de narrar.

Sveglia, quando afinal é que você me deixa em paz? Não vai me perseguir por toda a minha vida transformando-a na claridade da insônia perene? Já te odeio. Já queria poder escrever uma história: um conto ou um romance ou uma transmissão. Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei de escrever, meu Deus? [...]  
E agora vou terminar este relatório do mistério. Acontece que estou muito cansada. Vou tomar um banho antes de sair [...]  
Adeus, Sveglia. Adeus para nunca sempre. Parte de mim você já matou. Eu morri e estou apodrecendo. Morrer é (LISPECTOR, 1999b, p. 64).

O final do relatório é também associado à morte de seu autor/ narrador, como acontece em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. A indefinição a cerca do processo de escrita também aparece, integrando isso tudo a uma escrita que, embora trabalhada, preserva certa independência e autonomia, bem ao que lembra Blanchot (2002).<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Na menção aos números, há outro jogo com elementos de sua biografia. Em seu ritual de escrita, Clarice costumava ter algumas superstições com números, como foi atestado por Olga Borelli, amiga que datilografava seus textos: “Quando ela me mandava bater à máquina, ela dizia: ‘conta sete, dá sete espaços para teu parágrafo, sete. Depois, tente não passar da página 13’. Olha a superstição! Quando era um conto, dizia: ‘aperta. Dê espaço para não passar da página 13’. Ela gostava muito do número 9, do 7, do 5. É uma coisa muito estranha essa em Clarice, mas ela pedia ao editor que não ultrapassasse o número x de páginas, que terminasse o livro naquele ponto. É meio cabalístico, não é? Ela tinha muito disso” (MOSER, 2013, posição 1730). Sendo Clarice de origem judaica, provavelmente possuía conhecimento da Cabala. Relembrando o detalhe, já comentado anteriormente, acerca das 7 letras do nome “Pralini”, que, aliás tem a mesma quantidade de letras de “Clarice”, vale acrescentar que “Lispector” é uma palavra de 9 letras.

<sup>34</sup> El dominio del escritor no reside em la mano que escribe – esa mano “enferma” que nunca deja el

Nessa escrita canhestra, incomum, esdrúxula e deformada, em que os elementos perdem sua ordem, as fronteiras conceituais são rompidas e o convencional é rechaçado é o que se pode chamar também de uma escrita grotesca. Joel Rosa de Almeida (2004) dedica todo um livro a estudar o grotesco em *Onde estivestes de noite*. Sua pesquisa explana o grotesco na construção das personagens, nas imagens construídas, nas temáticas abordadas e na linguagem presentes na obra<sup>35</sup>. As velhas com sua sexualidade afluída, o hibridismo e a androgenia das personagens são algumas das marcas grotescas que Almeida (2004) identifica na obra. Ao final de seu estudo, o pesquisador aponta como o próprio texto clariceano, em sua transitividade, também pode refletir esse grotesco:

De modo grotesco, tais crônicas, enquanto textos móveis, instáveis e fluidos, representam o espaço-tempo intervalar; numa mobilidade constante de sua topografia textual enquanto gênero literário, conformam-se numa espécie de gênero deformado, monstruoso, corrosivo. Quanto mais observamos a matéria da qual são constituídos, mais nos deparamos com a organicidade sombria (ALMEIDA, 2004, p. 209).

Acreditamos que essa escrita deformada não acontece apenas na transitividade dos textos entre obras e entre suportes de publicação (livro ou jornal), mas se estende à própria feitura do texto clariceano, não só na fuga dos gêneros, mas no jogo com os elementos narrativos (autor, narrador personagens, espaço, tempo, etc) e com a linguagem. A escrita clariceana se instaura no entremeio do sublime e do grotesco e faz desse último, na sua capacidade de deformar, a possibilidade de romper com as amarras que permeiam a atividade literária.

Nisso também essa escrita é clownesca. O clown tem no grotesco um de seus instrumentos desestabilizadores, afinal, o grotesco é capaz de fazer rir ou chorar, é harmônico em sua desarmonia.

O grotesco é a antidialética, é o choque indefinido e perpétuo da tese e da antítese que jamais chega à síntese, que fica suspenso na indefinição inquieta. Mistura de contrários, deslocação, perpetuação de contrastes, o grotesco é o contrapé da lógica (MINOIS, 2003, p. 513).

Uma escrita clownesca é uma escrita que evoca essa inquietação, que se

---

lápiz, que no puede dejarlo, porque lo que tiene, em realidad, no lo tiene (BLANCHOT, 2002, p. 21). O domínio do escritor não reside na mão que escreve- essa mão “enferma” que nunca deixa o lápis, que não pode deixá-lo, porque o que tem na realidade não o tem (BLANCHOT, 2002, p. 21[tradução nossa]).

<sup>35</sup> Não nos detivemos a analisar aqui como o grotesco aparece nas personagens das obras em estudo, primeiro porque nosso foco é a escrita e seu processo, segundo, porque essa análise já foi feita em nossa dissertação de mestrado, cujo foco era as personagens.

coloca dentro da ambiguidade e se forma numa dialética irresoluta e, por isso, mesmo tragicômica. Precisa aceitar a si mesma e ao seu fracasso em executar seu próprio espetáculo, em compor sua própria máscara e em atender às expectativas, dela mesma ou de seu público. Aliás, é no fracasso que está a garantia de “sucesso” ( no sentido de realização de algo) de sua performance.

Starobinski (2007) bem demonstrou como artistas da modernidade (Picasso, Baudelaire, Mallarmé, entre outros) se identificaram com a figura do palhaço saltimbanco. Talvez, essa identificação, na verdade, sempre tenha existido, mas apenas no contexto das certezas tão abaladas, tenha ganhado voz e destaque. Afinal, é próprio da arte olhar o mundo por uma ótica inquietante e questionadora.

Numa época em que as respostas já não possuem tanta importância, em que as dúvidas e perguntas se instauram como possibilidade de devir, “O sem sentido que transmite o palhaço adquire então um segundo valor: semeia a dúvida. É um desafio lançado contra a solidez de nossas certezas (STAROBINSKI, 2007, p. 114, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Podemos incluir nisso a escrita de Clarice Lispector, essa escrita que, como a vida, é uma pergunta que não cansa de inquirir ainda hoje. A nós ainda inquire.

---

<sup>36</sup> “El sinsentido que transmite el payaso adquiere entonces um segundo valor: sembra la duda. Es um desafio lanzado contra la solidez de nuestras certezas<sup>36</sup>” (STAROBINSKI, 2007, p.114).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Clarice Lispector, por demais já estudada, constitui-se um desafio pela própria feitura. Autora de difícil definição, de escrita fragmentada, múltipla, que foge a classificações, Lispector tem sido o nosso desafio há 16 anos. Na maior parte desse tempo, dedicamo-nos a observar como o trágico se apresentava nas personagens clariceanas, primeiramente nas crianças e depois nas mulheres. Essa trajetória nos possibilitou enxergar não só o que nos comprometemos a investigar, mas também que a questão se estendia mais além de nossa ótica.

A partir do que já conhecíamos, foi possível suspeitar que, na escrita de Clarice Lispector, o trágico aparece colado a uma faceta cômica, muitas vezes ofuscada e despercebida. Suspeitamos também que essa faceta fica mais recorrente naquelas obras em que há discussão acerca do processo de composição. Dessas observações, surgiu a hipótese de que, a partir dos anos 70, a escrita clariceana se volta para si mesma com mais afinco, problematizando os limites do fazer literário. Num segundo momento, partindo de um estudo publicado por Vilma Arêas (1991) comparando a personagem Macabéa, de *A hora da estrela*, com um clown, elaboramos a segunda hipótese: a de que esses elementos clownescos aparecem também na voz narrativa ou autoral que compõem essas obras. Por último, acreditamos que a escrita clariceana, ao comportar-se como um clown, contesta e dessacraliza os valores e conceitos engessados atribuídos à literatura.

Nesta pesquisa, buscamos analisar como o clownesco aparece nas obras de final de produção de Clarice Lispector, principalmente os livros *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, ambos publicados em 1974.

A partir dessas hipóteses, podemos perceber, primeiramente, que essa postura de contestação, nesse período de escrita da autora, se afina com o clima vigente na época, chamado por muitos de Pós-modernidade, no entanto, isso não a aprisiona numa classificação historicista e limitada nem a filia a nenhuma corrente de produção artística (o que, por si só, já desvirtuaria tanto a escrita da autora, quanto a própria ideia de Pós-modernidade). Os autores e ideias por nós evocados apenas possibilitam uma abordagem mais organizada do assunto.

Num segundo momento, a partir de uma análise a respeito do clown e de suas características, confirmamos que esse espírito contestador e a tendências a embaralhar conceitos e fronteiras presentes no clown desde sua origem, e que

também já foram evocados por outros artistas e obras na modernidade, na pós-modernidade e antes delas, estão presentes na escrita clariceana.

Assim, elegemos três pontos de contestação: da linguagem, das fronteiras entre ficção e realidade e dos valores da literatura. Partindo disso, demonstramos como na escrita de Lispector, essas contestações se fazem presentes. Com uma escrita mais corpórea, ligado ao sensível, ao improvisado e à apreensão das sensações no momento em que ocorrem, a literatura clariceana contesta a linguagem em sua capacidade de representação do real. Nessa escrita, a linguagem está em constante devir e busca se aproximar do que a dicotomia significante e significado deixa escapar, colocando-se nas entrelinhas da linguagem, na corda bamba dos conceitos. Com isso, há a contestação das fronteiras entre a realidade e a ficção, pois, já que a linguagem não representa o real, mas se coloca como aquela que engendra nossa composição dele, o que é realidade e o que é ficção se misturam. Por último, se a linguagem pode ser contestada, a literatura também o pode. O que é ou não literatura, o que é ou não bom gosto e mau gosto, o que pode ou não um autor, o que é ou não gênero literário, tudo isso é colocado em contestação. Voltando-se para si mesma, a escrita de Clarice Lispector brinca com os conceitos e limites impostos ao fazer literário, apontando para o fracasso constante que o ato de escrever comporta e que deve ser aceito como parte do processo. Mesclando elementos de sua biografia com sua obra, criando para si mesma uma máscara de narrador, de autor e de escritora, embaralhando textos de diferentes suportes de publicação, quebrando o acordo de ilusão ficcional, Lispector arranca um riso desconcertado de seus leitores e da crítica.

Comportando-se como um clown, a escrita de Clarice Lispector dessacraliza as verdades prontas e as teorias engessadas, envolvendo leitores, críticos e pesquisadores, como nós, nessa alegria difícil que pode ser a arte e a vida.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 (Col. Filô, 3).
- \_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad.: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad.: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007a.
- ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O sexo dos clowns*. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/Vilma3.html>>. Acesso em: dez/2018.
- ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos; 2).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987. Col. Linguagem e cultura.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2 ed. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad.: Artur Morão. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- \_\_\_\_\_, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. Trad.: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BYLAARDT, Cid Ottoni. *O império da escritura: ensaios de literatura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad.: Peter Pál Pelbart. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção TRANS).

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Estudos, 16).

DINIZ, Thâis Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

DORNELES, Juliana Leal. Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade. 2003.114f. Dissertação (Mestrado em Psicologia social) – Instituto de psicologia, Porto Alegre, 2003.

\_\_\_\_\_. Palhaço na morada do fora de lugar. *Revista Aleglar*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 03, Set/2006. Disponível em: <[http://www.alegrar.com.br/03/textos\\_alegrar\\_03/4\\_palhaco.pdf](http://www.alegrar.com.br/03/textos_alegrar_03/4_palhaco.pdf)>. Acesso em: nov.2012.

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaaios*. Trad.: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1974.

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)*. 2016.366f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

FRANCESCHINI, Marcele Aires. A quarta dimensão do instante-já. *Outra travessia*. Universidade Federal de Santa Catarina, n.20, p. 49-63, 2015. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n20p49>> Acesso em out/2018.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector, romance moderno e romance de mocinha. *Signótica*, v. 18, n. 1, p. 1-16, 2006. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3716>> Acesso em out/2018.

FREITAS, Nancy de. A Commedia dell'art: máscaras, duplicidade e riso diabólico de Arlequim. *Textos escolhidos de cultura e arte popular*, Rio de Janeiro, v. 5, n.1, 2008. Disponível « [http://www.tecap.uerj.br/pdf/v5/nanci\\_de\\_freitas.pdf](http://www.tecap.uerj.br/pdf/v5/nanci_de_freitas.pdf) ». Acesso em: Nov. 2012.

FORTES, Maria Teresa. Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*.

São Paulo: Hedra, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.: Tannus Muchail. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

G. Cláudio Dias. *Clarice Lispector & Friederich Nietzsche: um caso de amor fati*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012. (Col. Biblioteca tempo Universitário, 105)

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad.: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Debates, 206).

GUERVÓS, Luis Enrique de Santiago. Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, v.14, p.83-104, 2003. Disponível em: <<https://gen-grupodeestudosnietzsche.net/wp-content/uploads/2018/05/CN014.83-104.pdf>> Acesso em: Nov.2018.

HASSAN, Ihab. From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context. *Philosophy and Literature*, v.25, n.1, p.1-13, abr.2001. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/27067>>. Acesso em fev.2015.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

KASPER, Kátia Maria. Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. 2004.412f. tese (Doutorado em Educação, sociedade, política e cultura) – Faculdade de Educação, Universidade estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? *Pró-posições*. 2009.

LAUNAY, Isabelle. Entrevista. In.: LIMA, Daniella. *Gesto: práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. São Paulo: Prumo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Correspondências*. Teresa Montero (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

\_\_\_\_\_; SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LECOQ, Jaques. *El cuerpo poético: uma pedagogia de La creación teatral*. Barcelona: Alba, 2003.

LEONCAVALLO, Ruggiero. *Pagliacci: dramma in um prólogo e due atti*. San Pietro in Cariano: West Press, 2014. (Versão e-book kindle).

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad.: Ricardo Corrêa Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MEIRELES, Cecília. *Motivo*. In.: *Obra poética*. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 1986.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad.: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia (org.). *Clarice Lispector: outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

*Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Trad.: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (versão e-book Kindle).

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira o sentido extra-moral*. Trad.: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

\_\_\_\_\_. *Assim falava Zaratustra*. Trad.: Mário Ferreira dos Santos. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

\_\_\_\_\_. Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 8, p. 1–243, dez. 2004. Disponível em «<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/3594/3577>». Acesso em set/2018.

NUNES, Maria Aparecida. *Clarice Lispector: jornalista feminina*. In.: *Lispector, Clarice. Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

PADILHA, Priscila Genara. *Canção de ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett*. 2011. 123f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Pensamento alterou o rumos da crítica e da teoria. Outras Margens. Folha de São Paulo. 1995. Disponível em «<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/03/mais!/8.html>». Acesso em set/2016.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: UNESP, 2006.

RICOEUR, Paul. *Nas fronteiras da filosofia*. Trad.: Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 1996.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. 2ed. São Paulo: Vozes, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016 (versão e-book Kindle).

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEVERO, Renata Trindade. Saussure e Benveniste: signo linguístico, referência e linguagem poética. *Cadernos IL*, Rio Grande do Sul, n. 44, p.239-278, jun.2012. Disponível em: «<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/27467> ». Acesso em: mar.2016.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad.: Ana Amélia de Queirós C. de Mendonça e Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

\_\_\_\_\_. *Noite de Reis*. Trad.: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, 2011.(Versão e-book Kindle).

SOLEIL, Jean-Jacques; LELONG, Guy. *As obras primas da música*. Trad.: Antônio Pádua Danesi, Eduardo Brandão e José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Trad.: Belén Gala Valencia. Madrid: Abada, 2007.

TEIXEIRA, César Mota. O monólogo dialógico: Reflexões sobre Água Viva, de Clarice Lispector. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Trad.: Caio Liudvik. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. (Série Pensamento Moderno).