



NA CAVIDADE DO ROCHEDO
A pós-filosofia de Clarice Lispector

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS



InstitutoMoreiraSalles

NA CAVIDADE DO ROCHEDO
A pós-filosofia de Clarice Lispector

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS



DE CLARICE, ELA:

I

Com o leque ela pensa alguma coisa. Ela pensa o leque e com o leque se abana. E com o leque fecha de súbito o pensamento num estalido, vazia, soridente, rígida, ausente. O leque distraído e aberto no peito. “A vida é mesmo engraçada”, concorda ela, como visita que é recebida na sala de visitas. Mas, num alvoroço controlado, eis que se abana de súbito com mil asas de pardal.

II

(Usa-se a inteligência para entender a não inteligência. Só que depois o instrumento continua a ser usado — e não podemos colher as coisas de mãos limpas).

III

Então um homem não pode simplesmente abrir uma porta
e olhar?

IV

Mas foi no voo que se explicou seu braço desajeitado: era asa. E o olho um pouco estúpido, aquele olhar estúpido dava certo nas larguras. Andava mal, mas voava. Voava tão bem que até arriscava a vida, o que era um luxo. Andava ridículo, cuidadoso. No chão ele era um paciente.

Para Luizinho, Lulu Corrêa, Luiz Corrêa dos Santos

8

Discurso feminino, corpo, arte gestual, margens recentes

36

Sob relâmpago

38

Flor que queima

45

Perfeita autobiografia

50

Percepções e sistemas cognitivos

66

Poema em outro suporte

70

Discurso e distúrbio

74

Forma e convenção

81

Senso do fervor

83

Arte de fiandeira

96

Laborar

103

Guindaste

**DISCURSO FEMININO, CORPO,
ARTE GESTUAL, MARGENS RECENTES**

A circulação de um valor novo qualquer na história dos entendimentos cria sem dúvida a possibilidade de retomar toda uma massa de valores já pacificados, estremecidos agora pela desconfiança recém-nascida e revirados pelas perspectivas emergentes das quais poderão ser vistos e postos em confronto. Ao mesmo tempo que o valor novo, em seu estado de margem, comporta o abalo do senso e a ativação do olhar e do pensamento, forças revigorantes contidas em todo começo de aprendizagem, traz consigo a consequente e natural desordem do avaliar, que envolve toda uma sorte de novas dificuldades, tanto conceituais quanto operativas, pondo em estado de crise os até então confiáveis e costumeiros procedimentos analíticos. O discurso feminino, um entre os valores recentes, surge, no campo das literaturas, das artes e das práticas sociais, como uma espécie de ruptura — nocional e metodológica — realizada sobre um setor, o do discurso, até há bem pouco tempo impossível de ser adjetivado por um traço de gênero, tal a natureza unívoca com que vinha sendo tratada sua existência formal. Assim, qualificado, o discurso não apenas se singulariza como também passa a ser ao mesmo tempo um *objeto* (uma materialidade a ser compreendida), uma *categoria*

(o sinal de um horizonte de abordagem) e um *valor* (uma possibilidade de medida, hierarquia, reorganização). Como objeto, em posição marginal, não se deixa circunscrever propriamente à ordem das tipologias (pelo menos por enquanto), pois bem pouco se sabe sobre seus modos, maneiras e processos reguladores. Apenas a combinatória de seus traços (também desconhecidos) deverá dar-lhe a qualidade de ser o que possivelmente seja. Diante de uma nova moeda, uma vez que o discurso feminino também é isso (pode ser trocado, produz, circula), tão logo se abrem seus sentidos possíveis, tão logo surgem os embaraços. Tão logo exposto e pensado como categoria, uma das possíveis estratégias para distender o raio da percepção, corre-se o risco de, em segundos, cair nos limites da estereotipia. Um princípio nocional, acolhido em totalidade, comporta sempre o perigo de ser tratado não como força afirmativa, brotada da fertilidade e do susto da diferença, mas como força reativa e conservadora que, no empenho por distinguir, romper ou rebelar-se, se impõe como tendência imediata de igualar, de familiarizar o estranho, de oferecer-lhe um conteúdo precipitado: legítima vontade de reconhecer, tolhida pela desastrosa necessidade de domesticar. Todo saber é uma atividade e uma paixão. E também, muitas vezes, uma parálisia. Para impulsionar o saber e fazer o contraste das forças produzir, um dos requisitos do exame das chamadas formas discursivas ditas femininas será o de, ao entendê-las como valores entre valores, estar habilitado a verificar

intensivamente o modo como se processa sua diferenciação. Para tanto, antes há que supor haver diferença, e diferença em relação a algo (que, no mesmo território, se encontra também diferido). A diferença não pode ser entendida como simples oposição, complemento ou privilégio; a diferença não deve ser medida pelo outro que não é, e sim pela grande energia gerada nas variações do idêntico. O discurso masculino, de que não se fala (seu valor e existência nutrem-se do quase consenso), faz-se, ele também, diferente ou: em diferença; e sua diferença ocorre pela tensão entre pares aproximáveis. Sem estabelecer relações de primariedade, abandonando, portanto, a lógica binária do complemento, bem como a concepção de uma origem e de uma gênese em graus, já se começa de leve a estar no problema de como avaliar, creditando à nova força o sentido forte de sua força, isto é, retirando-a de um paradigma já constituído, para ela própria tomar-se inaugurante. As artes, as literaturas — sem qualificativos, femininas ou não — são móveis, resultam de “subjetividades” distintas, de desejos complexos, realizam potências extremamente individuais e extremamente históricas. As escolhas, os apagamentos de ângulos, de cenas e de perspectivas que porventura importem à mão “feminina”, assim como as mudanças de ordem, os cortes, os saltos e os contornos (mais fortes, menos fortes) formais e temáticos pelos quais se decide certa existência, acenam para um corpo, é fato. Mas só para aquele, e não outro? O traço feminino terá função específica em certo conjunto, o

literário, por exemplo? Expande-se efetivamente para além da questão dos gêneros? Tem maior evidência nessa ou naquela arte, nessa ou naquela prática? A luta social das mulheres por direitos situa-se no mesmo plano que a exigência de feitura de uma língua particular, como a de Clarice? A resposta, afirmativa ou não, a esses pontos terá de prevenir-se quanto ao espontâneo instinto de segurança, implícito seja na crença da igualdade dos objetos reunidos por um nome geral, o feminino por exemplo (toda obra será, se literatura, se música, se legislação, produto de uma mesma força que se enforma de maneira melhor ou pior?), seja na suposição da extrema diferença entre eles, sem qualquer elemento mediador. A forma e o sentido são sempre elementos fluidos, e valem conforme mais ou menos subjugados, mais ou menos resistentes. O mito da independência dos fazeres e das linguagens, bem como a confiança absoluta na massa amorfa de uma história comum a solidificar no tempo os seres — homens e mulheres — e suas práticas, perturba toda serenidade que deverá advir da atenção paciente face a deslocamentos sutis e pressentidos, de modo que se possa, na margem, falar da margem. E nela estar em distância: para além do comparativismo, para além da complementaridade. Deslocamentos, fluxos, passagens seriam os termos a forjarem os passos do método de rastreamento da nova força, nova moeda, novo objeto, nova categoria, novo valor. Novo saber. Para detectar fluxos particulares no território do múltiplo não é necessário ancorar em um texto outro,

mais geral, que funcione como provável texto normalizador. A natureza da operação “feminina” é dispersa, não se dá em relação de secundariedade com um outro, com um falso texto sólido que pairaria sobre ela, sem ela ser. Não há esse outro texto a que se possa atribuir o regime de estabilidade formal, definitivo como tendência, certo como percurso, a favorecer a leitura daquele que é tido por singular, diferenciativo, marginal. As artes — as potentes, as afirmativas —, as que empenham a palavra, prometem e dizem sim a si mesmas estão em toda parte e sobrepõem-se às famílias e às linhagens. Sua comunicação com o geral é concreta e, no entanto, silenciosa e precária. Se houver empenho em dar ao que escapa a fatal argamassa da coerência, o sofrível valor da exatidão e do controle, a confiança num parentesco qualquer, afastamo-nos do grácil risco do que ensina o não saber. A escrita de Clarice não será um grande “manual” dessas “lições”? Para pensar a nova categoria, o feminino, deve-se aceitar percorrer as lógicas múltiplas, os liames, as estruturas de jogos. O novo é desértico. Recebê-lo não pode ser urbanizá-lo, destituí-lo da angústia feliz que provoca. Estar nele é estar em sede por um tempo. O sinal feminino delineia-se em níveis de atitudes, em processos pragmáticos que fazem entrar em intercâmbio construções de existências singulares, maneiras de atualizar sua vontade de poder, impressas numa expressão formal única. O confronto entre discursos femininos deve permitir reconhecer não apenas as orientações de conteúdo (o mapa dos temas e das obsessões),

mas as áreas de conflito criadas pelo enérgico trabalho de ir dando às coisas sua forma possível — a forma insegura sendo feita, a luta com as formas existentes e repertoriadas: a guerra entre a estabilidade monumental do arquivo e as traças. O re-aproveitamento, a reciclagem, e a crueldade salutar da invasão, da radical mudança dos sinais e dos códigos. Ver, no feminino, o que nele mesmo é diferido, ou, ainda, os signos de sua selvageria. Antes de procurar produzir e superpor novas visões a um dado categorial aceito (a aceitação aqui é tão só — e basta — o consenso de um grupo de sujeitos interessados), deve-se operar a partir de perguntas elementares, percorrendo, tanto sintática quanto historicamente, as obviedades constitutivas das noções que circulam, e que fazem do consenso um plural informe de percepções, um quase dissenso. Nesse esforço, poder-se-ia estabelecer um primeiro esboço de arqueologia do discurso feminino. Pois é certo que ele, posto como categoria, existe. Existe justamente por ser “produto” de certo discurso que o inventa, e assim o faz existir. Produto de uma episteme, mais precisamente a do fim do século xx. Entre as várias invenções discursivas construídas no campo epistemológico do Ocidente, o discurso feminino é uma das mais recentes. Não há dúvida, por exemplo, de que o inconsciente existe como categoria de invenção também recente, e já incorporada à lógica de nosso saber; não é sua ação real, frequente, longínqua e quase atemporal que determina o inconsciente em existência (o inconsciente humano sempre trabalhou), e sim

os atos de detectar, nomear, difundir e fazer-se receber. À tarefa de inventá-lo, de torná-lo existente, Freud dedicou-se de modo incansável. Mas o invento exigiu mais que o empenho de um homem — o que não era pouco —, exigiu o trabalho da história, o lento tecer das condições do difundir e do receber. Diferentemente da categoria do inconsciente, cujas etapas mencionadas já foram percorridas, cuja nomeação envolve um conjunto explícito de regras de funcionamento e cuja trama já foi arqueologizada, o discurso feminino, embora desconhecido como armação constitutiva, ganha seu lugar nos quadros da cultura justamente por estar sendo nomeado, exposto e acolhido. Seu processo de difusão e recepção — com ou sem equívocos — efetiva-se nos cadernos dos jornais destinados à mulher e nas revistas as mais diversas, nas dissertações e teses universitárias, nos encontros acadêmicos, em grupos de pesquisa e em publicações especializadas. Constitui já um poder. E o poder, aprende-se diariamente, trabalha e produz, vale-se não apenas de seu estatuto censor — dizer não —, vale-se também de seu princípio disseminativo — dizer sim. O sim, para os poderes, é um alimento, uma fonte, um transmissor. A existência sociocultural do discurso feminino dá-se face a outra ordem discursiva, também existente e suplementar: a do discurso masculino. Ordem que não se pode esquecer, em virtude de, em princípio, o discurso feminino fazer-se por sua relação com outras naturezas discursivas. Diverso do complemento (aquele que supõe poder preencher

uma falta, a hipótese de totalização pelo encaixe de duas partes supostamente incompletas), o discurso feminino, suplemento, será a tensão, o outro do mesmo: intercâmbio de intensidades. Para refletir sobre o lugar de aparecimento de um discurso (um lugar estético-nocional, como o relativo à literatura ou à arte brasileiras, por exemplo), é preciso emboscá-lo tendo em vista uma espacialização mais ampla, o que significa controlar a tendência ao centramento do interesse, e distribuir pelas zonas múltiplas que os discursos elaboram por meio de heteróclito de máscaras. Não sendo mais a questão de se há o problema, resta a tarefa, aí sim complexa, de examinar os modos como se faz a morfologia do discurso feminino. Para responder, mesmo precariamente, a esse aspecto de caráter estruturante, faz-se necessário um breve levantamento de aspectos preliminares. O primeiro deles refere-se à noção de discurso (tal noção, bem ou mal, vem sendo há largo tempo estudada em diversas áreas do saber no âmbito das ciências sociais e humanas, entre elas a linguística do discurso). O discurso, sabe-se, não é a soma de frases e tampouco se restringe a sua natureza verbal. Constitui-se de enunciados histórica e sintaticamente determinados, supõe uma materialidade significante e organiza-se por um conjunto de elementos recortáveis. Seu processo combinatorio (bem como seu valor) expressa-se segundo parâmetros dados por relações internas e por relações pragmáticas. O discurso é, pois, um corpo; um organismo tomado seja em suas funções eróticas, seja em suas funções mecânicas, ambas

interligadas, ambas sistêmicas. Além disso, o discurso consiste em uma prática social. Máquina erótica e política, o discurso pode aparecer em modalidades contextuais particulares e ser apreendido de ângulos bastante singulares: hoje já se encontram estabelecidos alguns traços gerais do discurso paranoico, do discurso esquizofrônico, do discurso jurídico, do discurso ficcional. Modos discursivos que participam indubitavelmente de dada regulação supragenérica. É a possibilidade de uma regulação formal (que pressupõe também as regras das condições de uso) que permite recortar o discurso, pondo em foco um de seus possíveis modos de manifestação. Daí sua particularidade de dizer-se, ou de ser dito, feminino. Cabe ainda ver se há que considerar o adjetivo “feminino” como um equivalente perfeito e direto para a locução adjetiva “da mulher”. Se assim for, parte das dificuldades estará resolvida; parte delas, e não todas. Na frase, tomada ao acaso, que se refira a *um homem* e a *seu olhar feminino*, não se pode supor que seja um olhar *da mulher*; seria, se tanto, um olhar *de mulher*. Não implica, de maneira alguma, que o sujeito que porte ou acate tal olhar seja, por isso, transmutado quanto à identificação sexual. Estas duas formas — homem/mulher — trazem nítidas marcas distintivas: traços do corpo, traços da história sociosubjjetiva. Dessa banalidade, a ser pensada também em relação a uma estamparia, a uma gravura, a uma obra literária, a uma decoração, podem ser obtidos alguns dados: a) a ausência do artigo (*de mulher*, e não *da mulher*) despersonaliza uma origem

determinada e impede supor que um sinal indique necessariamente uma superfície única e sempre igual; *b*) a existência de um traço no lugar não esperado (olhar feminino no corpo do homem) desmoraliza a suposta relação direta entre produtor (o homem) e produto (o olhar, feminino); *c*) a frase toda (“um homem de olhar feminino”) participa, e esse é um ponto de força, de valor marcadamente cultural, qual seja, a “naturalidade” de reconhecimento do que constitui os traços do feminino e os traços do masculino — traços menos de ordem corporal que de ordem histórica, cultural, moral e afetiva. Não fosse concreta a naturalização (ideológica) de um entendimento qualquer, pouco valor teriam as investigações da pragmática, e não se chamaría, como se faz, de *feminina* uma dada coisa; não fosse isso, não haveria um acordo tácito de compreensão entre os interlocutores sociais que, ao que parece, sabem do que estão falando ao designarem isto ou aquilo por feminino ou masculino: os perfumes, as estamparias, as cores. Outras inferências, banais ainda, poderiam ser apontadas, mas retenham-se apenas a *b* — *não há relação direta e obrigatória entre o sujeito que emite e a emissão* (se houvesse, a psicanálise seria outra coisa) e a *c* — *existe um consenso cultural sobre o que se entende por feminino e o que se entende por masculino* (se não houvesse, a mitologia pequeno-burguesa não teria de que se alimentar). Em um sintagma como “a fala da mulher na literatura ou na arte brasileiras”, título possível para pensar a literatura e arte feita por mulheres no Brasil, seriam

eliminados vários problemas: a sentença, afirmativa, aponta para um ato definido (a fala) e determinado pela locução (da mulher). Além do mais, situa um espaço de prática significante (a literatura) e um espaço geográfico ou político (Brasil). Presupõe-se no enunciado uma unidade consensual: serão vistas mulheres que produzem o que se costumou chamar de literatura ou arte. Dentro dessa lógica, não há estranheza em escolher apenas tais operárias, as escritoras, as artistas. No entanto, se afastada a noção de *discurso feminino* da noção imediata de discurso *da mulher* (não apenas biologicamente falando), não seria talvez estúrdio incluir-se aí a maioria dos poetas românticos e simbolistas e, por que não, os compositores atuais. (Em letras de diversas músicas, cantadas por homens, mesmo não havendo marcas gramaticais do feminino, acentuam-se por referências culturais e situacionais certos distúrbios das convenções: atos e situações “femininos” passam a ser expressos por uma marca vocal “masculina”, restaurando-se então a naturalidade de acreditar em uma origem certa para um discurso dado.) O próprio desconhecimento formal acerca do que constitui o discurso feminino talvez venha obrigando os estudiosos a se deterem na produção apenas de mulheres. Caso houvesse uma história das formas discursivas, é provável que algumas das obras executadas por mulheres estivessem em outro lugar, e isso não seria um problema de rebaixamento ou elevação estética, mas de avaliação crítica. A hierarquia das formas deve resultar não propriamente de uma escala moral

(bem e mal), e sim de uma redistribuição por redes, aproximações entre ordens de diálogo. Yourcenar não será mais íntima de Thomas Mann que de Duras? Lya Luft não é mais prima de Cornélio Pena e de Nelson Rodrigues que de Cecília Meireles? Fazer crescerem as reflexões sobre tal margem, o feminino e suas intercomunicações, impõe colocar-se em distância quanto à ligação entre “da mulher” e “feminino”; supõe acolher a categoria *discurso feminino* não apenas do ângulo sexual e biológico, mas também do ângulo linguístico, por ser, em literatura, a linguagem verbal a matéria a ser modelada, e por envolver um esforço de reflexão cultural, histórica, epistêmica. Desse patamar, não se confundem mais as relações entre sexualidade social e gêneros. Daí, em língua portuguesa, haver expressões lógicas para designar cada um dos gêneros. Mattoso Câmara é valioso em suas pesquisas nessa área, e ensina que os processos de formação do gênero podem ser mórficos (menino/menina), sendo o feminino uma forma marcada e o masculino uma forma zero; ou podem ocorrer por derivação, por sufixação ou por mudança lexical. De fato, a questão morfológica do gênero acaba por dever ser tratada, por um lado, sintaticamente (determina-se por sua relação com o artigo), e, por outro, pelas condições gerais impostas por pressões semânticas, por sinal pressões culturais: há línguas que carecem da distinção ternária, daí o neutro; há as que se bastam com a binária: necessidades sociais e usos linguísticos são forças correlatas. As próprias formações ideológicas explicam a

crença clássica de que a designação do feminino é facultada pelo desnível entre homem e mulher. Por isso, dirá Mattoso, em sua sabedoria crítica: um “jarro” tem um valor pragmático que o difere da “jarra”, de utilidade decorativa. O feminino situa-se, pois, como uma especialização; a jarra, uma espécie de jarro. O mito bíblico da derivação perdura e está enraizado nos mecanismos mentais e expresso nos traços da língua, em seus processos semântico-históricos de construção. Mattoso, vendo de maneira estrutural, alerta para o equívoco linguístico de indicar “mulher” como feminino de “homem”. A descrição precisa, para ele, seria dizer que o substantivo “mulher” será sempre feminino, ao passo que o substantivo “homem” será sempre masculino. Por quê? Por sua marca sintática, pelo valor formal do artigo. Obviamente o emprego do artigo já está sob o regime das mentalidades, sob a coação dos valores, sob o império de um senso forte nascido do grande credor: a sociedade, via seus variados contratos. Prova disso é que a divisão dos gêneros, em suas origens, estabelecia um quadro de seres superiores (masculinos) e outro de seres inferiores (femininos). Na segunda classe, os nomes de mulheres e fêmeas de animais. Essas são algumas das questões gerais para olhar o feminino e assim melhor reverter os valores que o configuraram; retomá-los, sem virar simplesmente a página das ideologias. Ressemantizar; explodir sua caracterização, para o mesmo abalo atingir os modos duros e estáveis que vêm sustentando aquilo que se absorveu

e se acatou como masculino. Os discursos — masculinos e femininos — continuam a ser modelados miticamente; dispersar a imagem coletiva (nesse sentido, as mulheres vêm sendo as responsáveis diretas por esse trabalho de desconstrução) requer deslocar-se, ter espírito livre. Se as condições do saber dizem referir-se ao feminino o que é suave, delicado e belo, que se retomem e se invertam tais forças, dando-lhes o sinal mais ativo: o feminino será — e isso como força — a não brutalidade, o campo das formas (e nele, o informe), uma potência outra, supostamente passiva, a exercer-se na ordem menos do princípio da realidade que do indomável princípio do prazer: sua arte reina sobre o território das pulsões; chama-se Ariana, se um nome feminino quiser. Aproveita assim toda uma prática escritural que sustenta essa imagem e a retece, e a desdobra, e a faz circular reenergizada. Podem ser, portanto, retomados os poetas românticos, aqueles que quase em peso “homenageiam” a mulher por meio de, no mínimo, dois recursos básicos. De um lado, compondo-a como um corpo “protégido” pela fugacidade e pela leveza dos véus; de outro, empregando a si mesmos uma fala marcada por tal impulso “lírico-feminino”. Os símiles, as metáforas, os adjetivos, as construções verbais em estado de lirismo visavam a produzir, e isso tem um valor, a literatura como arte feminina. Esses mesmos recursos e atitudes manifestam-se com a força de uma reversão histórica. É o que faz Clarice com sua crua doçura, com a abundância, com a lenta criação dos

ácidos lançados sobre o mundo banal das coisas íntimas — a corrupção das ordens, dos sentidos, dos valores. Arte feminina, apaixonada, ativa. Escritas por homens, as cantigas medievais, para ir mais longe, encenavam uma concepção de feminino reciclável. Se reclamavam a ausência do outro, e se todo discurso que reclama a ausência é feminino, vê-se que há muito as mulheres escrevem com mão de homens femininos. Outra margem então se revela — o uso da paixão como potência, o emprego da extrema força das práticas “passivas”: contemplar, olhar, ouvir. Em silêncio, o exercício de uma nova capacidade, a de ser afetado. E, se a relação for correta — discurso feminino/discurso apaixonado —, os mesmos signos já de largo uso podem ganhar agora nova alegria de sentidos. Extremando-se as potências dos signos da delicadeza, deixando-se escorrer o novo sangue da suavidade, faz-se dos véus um recurso para o ritmo e a expressão do corpo quase nu. As mulheres sempre escreveram: os escritores do século XIX foram seus mais diletos executores, e estiveram sob seu comando. O que agora surge é a sua mão, e o seu corpo. Toda vez que a mão, o corpo apareçam, a arte mais e mais feminina torna-se. Não necessariamente o corpo da mulher, mas o corpo, com sua história gloriosa de mover-se no prosaico que for seu, em um solo que, embora fendido, quer-se sem tutela. Pois só assim o vigor dos discursos se expande. Basta estar em estado de arte para que toda figura de pai desmore. Só margens, e nenhum centro. É o corpo de que escreve

a obra de Clarice. Arte inteiramente feita de gestos. E de atos. A dança do trabalho, e dos desmontes.

Na literatura de Clarice quase não há literatura. E distancia-se da filosofia, a do Ocidente, se tomada como a constante conversa com o platonismo e seus temas referentes ao sítio do logos, segundo processos pautados nos constructos argumentativos da tradição do pensar, em consonância com os modos de portar-se quando diante de vocábulos, buscas, entendimentos desde lá anunciados. Fora de tal terreno, rompem-se atitudes e estratégias de montagens discursivas, genéricas, perceptivas. Põe-se em ato o acontecimento, o anterior à linguagem, a sensação, a regência dos múltiplos e dos filtros vindos em profusão de incontáveis e ampliados campos e coisas, tendo em conta as atmosferas, as finitudes, os ventos do improvável. Trata-se, em Clarice, de uma letra expandida, muitíssimamente expandida. A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre em rasura pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento — pela pulsação — das palavras, a acumularem-se umas sobre as outras, em uma forma e em uma ordem próximas às da espiral. Aquilo que na narração modelar de romances e contos funciona como o elemento que auxilia o andamento do texto (o ato de contar) deixa-se na arte de Clarice sucumbir pela força da linguagem que se vai formando, nascendo à nossa vista. Anda, para, recua, avança. Retoma. O contar é um esforço; o

fato, um impedimento, um controle e uma motivação. O contador das histórias só se dá a ver sob a névoa — espessa — do ensaio, da preparação permanente, da procura e da pergunta, entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. Nesse estado, no entanto, indagará sempre o que é isso que se vai criando ao deixar a mão, a escrita, entrar em movimento. Tudo, mesmo a dureza dos acontecimentos, serve para que a linguagem não cesse de proliferar, de criar seus acúmulos, de formar imensos borrões e círculos, como se a mão, por não pesar, riscasse a esmo. Proliferar aí não é desenvolver, nem mesmo dar prosseguimento. O que se interrompeu — e os textos comportam e expressam as marcas das paradas, dos silêncios, da respiração ofegante e exausta, do tédio, da necessidade e da luta do escrever — não pode jamais ser completado. Cada retorno ao que ficou bem atrás nos textos produz vastas camadas de suplementos. Incontroláveis. Como camadas de tinta tornando a escrita, a tela, espessa. Os sentidos surgem da profusão dos vocábulos em conflito, das forças díspares que regem os afetos, ora livres, ora represados. Proliferar, na obra de Clarice, diverso do que a literatura teve de cumprir, é tentar outra vez, é repetir, negar, afirmar, perguntar: “É? Não. É. Pois é. É?”. Na hesitação geram-se as frases mais luminosas, largas verdades logo adiante desfeitas. Assim proliferam as visões, como se o tempo, a vida, o mundo se montassem em retalhos, fragmentos de estados, possibilidades: daí a técnica de Clarice, em que valem e devem ser guardados todos os pedaços de escrita, pois,

aproximados mais tarde, em algum lugar pulsariam, criando sua nova comunicação, uma outra hora para os sentidos. Tudo que alguém faz se encontra em algum ponto e dele de imediato se afasta como o sangue e o coração. Não há o plano do romance em conformidade com a sequência de seus incidentes. A harmonia e o extremo vigor — fossem esses os termos para designar o resultado do trabalho de Clarice — vêm do arranjo, de seu arranjo inigualável. Do arranjo de estilhaços escriturais, que retornam sempre, renovados porque reditos. O circuito desse movimento de retorno, quase obsedante, por seu processo singular de rotação, dá existência à coisa que — quando em nossas mãos e sob nosso olhar — chamamos de sua literatura. Ou, se quisermos, aquilo que permitiria iluminar a direção do que venha a ser nomeado como o efeito-feminino, ou seja a seta de fator pulsional de tal âmbito, o feminino. A coisa, o novo e dilatado modo de dizer e de olhar, a forma finalmente ofertada, mantidos a aflição, o cansaço e a vitalidade próprios do que continua sendo feito, oferece-se por um tipo especial de acabamento: o de superfícies abauladas, cujas texturas possam ser sensualmente percebidas, como um ovo, sem origem nem fim, suavemente áspero. O princípio formal do girar em torno solidifica aos poucos o banal, faz do excesso uma espécie de massa de linguagem, branca, clara e do mundo, como a da *barata*. A obra de Clarice não se insere em nenhum quadro geral da retórica literária. Nem na tradição das obras escritas por mulheres. Mesmo porque a maioria

das práticas de escrita exercidas por mulheres respeitavam os traços e os sinais emitidos pelas regulações sociais. As características do romance moderno não são suficientemente fortes para simplesmente normalizarem o lugar da obra de Clarice. Por isso, quando se busca para essa arte um parentesco, não se vai muito longe. E aparecerão apenas aqueles poucos nomes de escritoras, como Woolf e Mansfield, também elas desfamiliarizadas, escrevendo com seus corpos e suas singulares histórias. Até mesmo a atenção dispensada à delicada brutalidade dos temperamentos presente nas narrativas clássicas vem de outra natureza. A intensidade dos sentimentos em Clarice jamais está atribuída. Manifesta-se no que surge e em quem escreve. *Quem* escreve já está envenenado por seu ato. Essa condição (a de escritor) e esse gesto (o de escrever) não são impunes. Tal natureza de calor e tal transpirar nascidos da escrita de Clarice não podem ser encontrados nem em Flaubert, nem em Stendhal, nem em Machado. Escrever então vinha de outra espécie de empenho e, principalmente, de outra espécie de inteligência. Tampouco se pode ligar a obra de Clarice às retóricas de destruição literária. Não lhe interessa zerar o texto, e sim dispará-lo, como um dispositivo ardente. Fazer a língua, ela mesma, nausear-se. Desse imenso vômito, dessa convulsão do corpo por ter de expressar, resulta um gasto e um uso. Gasto e uso de energia, gasto e uso dos detritos, que enfim ganharão a forma devida. A forma aí exacerba sua característica de ser um movimento em direção ao

exterior. Torna-se o próprio exterior, a exposição que não esconde os andaimes, o *antes* da obra, nem o trabalho, nem o suor. O prazer e a beleza implicam a história do fazer. O ofegante exercício de ir dispendo, acertando, corrigindo. A beleza vem com o registro do tumulto. Vem com a sombra da mesa cheia de papéis soltos. E ainda: com areia, tinta, poeira, pedra. E com a alegre dor do estar diante do que talvez venha a dar-se. O que de psicológico se pode recortar na literatura de Clarice não se deve quase nada a seus conteúdos. Em extensão, os temas escolhidos não propõem, não pedem, não remetem a explicações primeiras, a núcleos traumáticos fundamentais, a chaves de decifração das atitudes e dos estados. Suas personagens, na maioria dos casos, estão desprovidas de uma, chamemos assim, história clínica. Não se encontram passados reveladores. Não há — quase não há — a cena essencial do edipianismo. Os textos pautam-se no flagrante da história atual. Os vínculos entre causas básicas e resultados certos são rompidos. O momento já (“Meu tema é o instante”), a insistência em expô-lo, emerge da vontade de tudo fazer linguagem, nascida dos rodeios, formada por acumulações, exposta em espirais. Esses mecanismos, sim, situam uma *gestalt*, uma semiologia, um modo de produção de um aparelho... (psíquico, estético-escritural?). Espiralada a linguagem vai e volta, sendo sempre do presente, sendo o tempo — essa categoria consoladora — a *desagregação da matéria*, a desagregação da matéria verbal, e a ocorrer sempre em torno do agora

matérico: “A atualidade sou eu sempre no já”; “Dedico-me às vésperas do hoje e a hoje”. É o tempo presente — esta “arca do Senhor”, como chamará Diderot (“malheur à qui y touche”) — a massa de que se fala, por mais intocável, por mais descontínua que seja à visão: “Ver um ovo nunca se mantém no presente. Mal vejo o ovo e já se torna ter visto o ovo há três milênios. No próximo instante de se ver o ovo ele é lembrança de um ovo”. Aludir virá portanto dessa cesura entre a coisa e o olhar, entre a coisa e a sua nomeação. Compreender está totalmente ligado ao processo do exaustivamente aludir. A alusão, bem como a tautologia, são recursos que revelam nosso fracasso e nosso sucesso possível face à linguagem, face ao conhecimento do mundo, face ao outro. “Não tem importância porque, se com essa frase eu pelo menos cheguei a sugerir que a coisa é muito mais do que cheguei a dizer, então, na verdade, eu fiz muito: aludi.” Os temas presentes na obra de Clarice, relativos a falta, carência, culpa, tensão entre as forças de Eros e as de Thánatos, embora simulem focos psicanalisáveis, solicitam ser abordados de outro lugar — do ponto de vista da música: a ausência, a fuga, o silêncio, o contraponto. Ou ainda por um saber histórico, literário, pós-filosófico; por um saber que não busque transformar a lógica da imaginação formal de Clarice em técnica de imaginação simbólica; uma provável análise (desse teor) das formas, das redes portanto, mostraria (fora de todo conteúdo pleno, de qualquer significado transcendental e de toda interpretação profunda) como

determinadas escrituras, mais que oferecer pistas para que se decifrem enigmas, funcionam à base de modos de produção deles. Logo, modos de fabrico de evidências. Importa mover-se nas linhas e pontos constantes de seus processos artísticos. Os textos de Clarice participam dessa natureza discursiva cuja unidade apresenta a forma da *adivinha*. Cada livro constitui uma grande extensão da pergunta “O que é o que é?”. E em Clarice, o que é é o que é. Daí recorrer aos modelos da tautologia. O exame da forma da adivinha pode nortear-se pelo modo como Freud operou com as unidades dos *ditos de espírito*, observando suas técnicas e funções, examinando o valor da forma da expressão e não dos conteúdos, para enfim reconhecer nas curtas narrativas espirituosas o funcionamento — segundo as mesmas técnicas igualmente expandidas — da máquina psíquica. A teoria musical, o modo de investigação dos chistes e também a teoria plástica conduzem à formação da escritura de Clarice: o branco, a mancha, o espaçamento, os intervalos, a fenda constituem-na. Uma análise das formas, com seus traços do informe, antes de *qualificar*, deverá estar voltada para sua economia. Quantificar, em vez de qualificar, significaria reconhecer o número finito de elementos (formais) que permitem as combinações incontroláveis. As regras dos arranjos não estancam a dinâmica dos textos, não a controlam. Acionam, ao contrário, os dispositivos de ação do motor da escritura clariciana. Os duplos sentidos, os paradoxos, as alusões poderão articular-se ao campo e ao uso das palavras

úmidas de Clarice, as carregadas de significações e de força adjetiva — e bem se disse quando se afirmou ser o adjetivo o lugar mais evidente dos fantasmas. “Tenho a tentação de usar termos suculentos, conheço adjetivos esplendorosos, carnudos, substantivos e verbos tão esguios que atravessam o ar em via de ação”. Não os casos, mas os movimentos de selecionar, colar e expor criam a diferença radical da literatura de Clarice em relação à maior parte do que se fez e do que se faz na literatura brasileira. Clarice deixa à vista a máquina da linguagem. Nas redes verbais, nos rizomas, nos labirintos de sua letra, pulsa uma força, erótica e indomável, anunciando, pela saúde sensória, o corpo. O corpo da escritora, daquela-que-escreve, e sua presença assombrosa no corpo da escrita nacional. Não mais a terra e a sociedade exóticas — incessantemente antes pensadas —, e sim a existência concreta dos sujeitos com suas (a)subjetividades plurais, com suas questões e seus contradizeres; em toda parte das peças artísticas de Clarice, o fator do *contraditório*: o mais um e mais um e mais outro do sentido. A escritora mostra-se diretamente face a seu agir: “Não sou intelectual, escrevo com o corpo”. O corpo tem sua fórmula de produção de sentidos com uma sintaxe, uma semântica e uma pragmática próprias. As vontades e os horrores de um corpo deixam impressões no que tocam, tatuam. A escrita de Clarice vive essa fatalidade e faz dela sua arte, uma arte dos gestos, dos rabiscos, das tecelagens, dos cortes. Reúne e atrita os muitos elementos que compõem a densidade ativa

da arte gestual. Torna-se possível reconhecer em seus textos a marca plástica a indicar a ação do corpo ao escrever. Na variedade das superfícies criadas expõe-se outra história: a história de um esforço, de uma luta, de um *corpo que escreve*: no quarto, na sala, no apartamento, no Brasil. Queiramos ou não, imprimimos nossa violência, oriunda de um legado — o passado, a história — e de uma prospecção — a vontade de construir um futuro. Mal podemos olhar o presente — “a dita coisa em si” —, tão contaminados estamos pela necessidade de nossa memória ou de nossa fome. O antes e o depois interpõem-se à urgência de dominar o atual, a página branca de um país e de uma arte se fazendo, o ovo ele mesmo. E assim, impregnados de história e de fantasmas, o perdemos: e o criamos. Todo esforço, seja por não contaminá-lo, seja por nele deixar impressões, acaba a coisa, o ovo, a vida, enfim, irredutível. O país, a arte, o papel — o ovo —, será e não será mais ele, ao ser tomado pelas linhas de força de um conhecimento prévio, que vê o que sempre viu (“Mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios”), ou de uma esperança (“Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome”). Por isso “ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo”. Puro mecanismo, social e político, o país-ovo pode ser visto fora de uma alma (nacional). Nenhuma subjetividade é capaz de tocá-lo, sem o alterar. Cansa o não mais possível das significações, senão miradas pelo absoluto

para mim, esse precioso desfocar. Apesar disso (e por essa razão), sem um “sujeito” para reconhecer e deformar, fora desse estado em que já não é mais, ele não existe. Do paradoxo e do fracasso do olhar nasce a escrita — preenchimento lacunoso, suplemento inútil, gesto irremediável. É o relato da proximidade de um corpo sobre outro, o do escritor sobre a escrita (e esta sobre outras escritas, literárias e sociais), que vem oferecer a obra de Clarice Lispector. Ao usar (por estar destinada a) todo o corpo e toda a carne e todo osso para riscar o que já é (o papel) e que só será ao ser riscado, escrever exaure. “Não, não é nada fácil escrever.” Daí o medo e a dificuldade de começar. Começar, dar início ao penoso abrir (“Ah que medo de começar”), assinala o perder-se. O corpo, para começar, tem de abandonar-se, lançar a tinta, o lápis, os dedos abruptamente. Deixar assim que as palavras levem o corpo. Por isso, em *A hora da estrela* o escrever não é “por causa da nordestina, mas por motivo de força maior”. De um lado esta força, a que impele a ação de um corpo; de outro, a força do que, dito, terá de ser visto. Da batalha com as mãos e os olhos, todo o corpo entra em estremecimento. Então, é preciso interromper, descer e alimentar-se, tomar um cafezinho, perder as folhas escritas, refazê-las. As paradas, as recusas, o retorno, tudo ficará no texto exposto. Faz parte da história de sua escrita o registro dos passos corporais. “O acontecimento fica tatuado em marca de fogo na carne viva e todos que percebem o estigma fogem com horror. Para dar começo, é necessário estender a mão:

como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Tendo de viver exposta (eu vivo em carne viva)” e sendo obrigada pelo corpo a um “esforço tremendo para escrever” sua escrita, entrega-se ao brotar das palavras (“o pensamento com palavras tem cores outras”) e aos grafismos do pré-pensamento (“o pré-pensamento é em preto e branco”). Registrar o gesto na escrita que nasce “faz parte”, diria Clarice. E o ato emergido impõe o resistir, abarca as restrições, inclusive as da língua. Sua escrita pouco tem a ver com a letra redonda da personagem adolescente do conto “Preciosidade”, de *Laços de família*, ou com a de Lori, de “Uma aprendizagem”. A escrita treme, rasura, incorpora os dedos que sublinham a *inevitabilidade* do escrever. E são eles, os gestos, que a conduzem à saúde, que conduzem a sua Clínica, Clínica de Artista, Clínica Pós-Psicanalítica, a Pós-Filosófica de Clarice: “Meu problema é o medo de ficar louca. A loucura é a tentação de ser todo o poder”. Atualizar gestos será, então, participar de um poder, sem a loucura do absoluto. Do absoluto que a tenta. Agir na Clínica: saltar por sobre a tentação da loucura, com seu todo poder e com sua crua divisão; e saltar por sobre a crença e sobre o sonho de segurança. Agir será seguir por ensaio a direção assinalada pelo corpo, com o corpo que se depara com as palavras. Por se tratar de obra tão eminentemente corporal, perto de uma dificuldade mais que de um saber fazer, sua literatura resulta marcada por campos de sensações; e lá a indisfarçável presença dos recuos e dos arrependimentos de escrita, em seu

sentido plástico: pentimentos espalham-se. Maculada, a obra oferece-se como esboço: desdizer, refazer, prosseguir. Tudo indica a hesitação da mão, o tremer do corpo. As paradas, os intervalos. O levantar-se da cadeira. O sair para arejar, o conversar com a empregada. A parada do *corpo que escreve*: respirar, voltar à vida comum. A difícil vida comum da qual foge e para a qual retorna Martim em *A maçã no escuro*. Recuar e avançar fazem Martim entender ser necessário grande rigor para entrar no comum, muito pregar para dominar e estar na estrutura do banal. Depois de toda a “viagem” de G.H., nada melhor que descer, vestir-se com o vestido preto e branco e comer *crevettes*, e não a barata. Saborear as coisas do mundo, todas, e afinar assim o gosto. A arte (a escritura, o grafite) de Clarice obedece a essa condição de que a grandeza se impulsiona pela força de sua ruína. Ao se fazerem, os textos indicam o percurso de suas misérias e de suas perdas, a trajetória de suas linhas. Como para Nietzsche, o começo é baixo. No paladar dos camarões a sentença das baratas. Os textos apontam em direção aos exercícios do corpo sobre os corpos das coisas. E essa pulsão consiste em política. Escrever afirma o aceitar a vida, acatar o fato de que “cada palavra pulsa. Tem um coração onde circula sangue”. Sangue, vida, horror, encantamento, morte. A excessiva beleza e entrega à desordem e ao mau gosto das coisas. A desordem gloriosa do disparate. Entre o risco de deixar um corpo exprimir-se e o risco de ser literatura, Clarice escolhe o primeiro. E o corpo não dá trégua: a dor de dente, o

sangue, o coração, o olhar, o ter visto, e seu surto. O vômito. E assim escrever será alcançar “uma liberdade íntima que só se compara a um cavalgar sem destino pelos campos afora”. Ato comum em que a simplicidade resulta também de cálculo. “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.” O corpo cavalga como a mão que por vezes deixa irem livres as palavras, como quem lança “uma pedra no fundo do poço”. Do peso, os suaves círculos, a formação das margens.

SOB RELÂMPAGO

Apesar de sua absoluta beleza, talvez seja *O lustre*, entre as excepcionais obras de Clarice Lispector, a menos comentada. Dela, quase não há nada a dizer — é preciso absorvê-la, sem que possamos nos apoiar naquelas matérias de que se servem os romances para auxiliar-nos na fixação dos acontecimentos. Embora bem pouco ocorra, sabe o leitor que algo terrivelmente forte e de grande densidade está sendo posto em movimento, expandindo-se sem cessar, não por meio de uma progressão de fatos, mas por experimentos da língua, o seu âmago, a um tempo polida e selvagem. As econômicas falas, as cenas descritas e as apreciações sobre o mundo exterior inserem-se em um campo verbal regido pelo fenômeno do ampliar, sendo as páginas cada vez mais e mais acrescidas de camadas e camadas de vocábulos, imagens e pensamentos provindos (e geradores) de uma justeza estética, filosófica e afetiva inigualável. Sem defender ideias, apresenta-se o próprio ato de leitura do pensamento, seu minucioso processo de formação, constituído de súbitas clarividências e de assombroso vigor, lançando-nos na crua e complexa materialidade das articulações mentais — o polo imaginativo acionado por frases límpidas e, contudo, cheias daquela violência de vida

que raríssimas obras são capazes de atingir. Pois tudo, na obra, cresce. E concentra-se, valendo-se de diferentes exercícios ritualísticos que obrigam a penetrar no mundo úmido das sombras: o temor e a audácia, o pôr-se à prova. Conviver com toda espécie de coisas — convida: as comuns, as rudes, as excluídas. Aproximar-se dos múltiplos estados do espírito, extraírlhes os necessários nutrientes — afirma — para fortalecer a vontade e então sermos capazes de escalar a existência: ir de um ponto a outro, ampliar a visão e o saber, como quem buscasse conquistar novos mantos, em sinal das graduações das aprendizagens. Superpõe-se por todo o livro à adolescência dos sentimentos o frescor da madureza: transformar-se; estar modelando-se (ato diverso e para além do envelhecer). Não se trata portanto de uma história a ser contada, e sim de valiosa, arriscada e impressionante operação de arte. Por isso não é possível reter na memória (ainda que fosse apenas um livro), senão na que se encontra distribuída no organismo, envolvendo seus elos, suas desconexões, seus desmontes, saltos e surpresas, mas bem especialmente a respiração e o sangue.

FLOR QUE QUEIMA

Escrever sem ter casos por narrar — portanto, escrever apenas. Escrever. E construir o livro, eis a vontade de pôr em experimento o efeito que as palavras, umas após outras, poderão gerar. Sem histórias a contar, o que entra em atividade é a frase, sua construção em entrega ampla para desenvolver a mais delicada das capacidades — a de exteriorizar a alma; pois, estando esta livre, a frase, também ela, liberta-se, abrindo-se à exposição de seu próprio movimento, prenhe de surpresas, alturas e primariedades — tal confluência de estados assoma às páginas de *Água viva*. A vida do espírito não nasce depois da frase, tampouco tem qualquer validade antes dela, lá onde quer que atue, em alguma zona escura ou amorfa dos afetos que não obtiveram ou corpo ou luz suficiente para a visibilidade necessária a sua saudabilidade e ao crescimento da alma; desenha-a a frase, e aquela, esta, e a frase pensa, pensa a si mesma, faz que se a pense. E pulsa. Uma ou outra histriazinha curta, brevíssima, serve de reforço, revigora os sentimentos e oferece a todos uma zona de descanso, uma pausa para quem escreve, para quem lê, para a frase e para almas, já há certo tempo, inseparáveis. Inteligências vivas geram êxtases e, portanto, extenuam — inteligências (nelas, as emoções)

precisam do silêncio, assim como da contraparte: o ignorar. Por senso de conservação, oferecem-se a melodia e o figurativismo lenitivos que toda história contém; assim, promete-se em *Água viva*: “De vez em quando te darei uma breve história — ária melódica e cantábil para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva”.

Clarice abre o livro com uma epígrafe exata para suas intenções: “Tinha de existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomensuráveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”. E tais — pintura e música — existem. As artes que são diretamente dirigidas aos órgãos dos sentidos (o olho, o ouvido) e cujos materiais primários (a tinta, a nota musical) são destituídos, pelo menos de imediato, de conteúdo, podem muito “naturalmente” operar com o neutro — o *it*, reforçando em seus resultados sua melhor força: a da ação sensualista, a estremecer e a mobilizar qualquer natureza de matéria, intensificando aqueles sentimentos predominantes em cada um de nós que se encontram quase sempre situados bastante além daqueles que oferecem ilustrações exemplares e desprovidas do aro disso que ainda se chama de vida íntima. Mas uma literatura — uma arte — assim, desligada do mito e

do factual, parece ser mais difícil de realizar. Pois está presa aos limites do próprio recurso, único e inevitável: a língua. Sempre, sempre, e por um nada, a língua remeterá a uma *gestalt*, a uma história, a uma imagem (a uma alusão que seja), a um sentido, a uma lembrança, a um reconhecimento. Nem o silêncio, o branco, a ausência de qualquer palavra, se estamos nas cercanias da língua, poderá facilitar este projeto — tomar algo inteiramente sensível, fazendo voos para neles poder atingir, apenas e absolutamente, as cordas vibrantes de que nos constituímos. E, assim, a real existência do pensamento puro volatiza-se (“Vejo que nunca te disse como escuto música — apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme em minhas mãos”). Portanto, narra-se, de qualquer forma, não fatos, mas vibrações; descrevem-se passagens por territórios tão fortemente expressos (em frases tantas e novas e sempre insuficientes) que nos fazemvê-los, tratando-se de ondas magnéticas, como concretudes. Sentimentos como coisas. Pois vivemos num mesmo dia em vários campos: “Estive do outro lado. O outro lado é uma vida latejantemente infernal”. E também o lado de cá, o campo diário, a vida comum, o nosso mais conhecido e confortável cotidiano: “Caio enfim de brucos no lado de cá”. Tênu e afiado, brevíssimamente acabaria esse livro de Clarice: a grande liberdade a que se dá proíbe-a. Não pode prosseguir. Necessário, então, valer-se do improviso

(“improviso como no jazz”). Ir e vir. Voltar, oferecer um pouco mais de andamento, aumentar as páginas, convocando vocábulos a impedir o breve fim de um texto amado. O sonho de constituir um livro que poderia crescer como certas plantas crescem, não apenas por adubo e condições do clima e da luz, mas por sua genealogia única.

Abandonam-se sequencialidades demarcadas por conectivos e produzidas por efeito de régua, compasso, esquadro. Abandona-se esse cálculo geométrico, para construir-se por formas livres, vegetais, sinuosas, suculentas; a frase em desenvolvimento, como que seguindo a direção da luz natural, em acordo com a umidade do solo, as características do terreno. Indo, pois, “adiante, de modo intuitivo”, orgânico: “Sou orgânica”. A escrita, sob a forma das folhas e das ramagens. A escritura como natureza, na maioria das vezes vegetal, mas, muitas outras, animal. Daí dizer-se obediente à respiração (há toda uma espécie de aceno ao mundo plástico do *art nouveau*, a suas formas orgânicas). A natureza ora serena, ora infiltrada de sangue, velocidade e volúpia (“A natureza é envolvente: ela me enovelava toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva, também eu estou truculentamente viva — e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado”). Da natureza, o movimento, as curvas, e a fome, a necessidade, de saciar-se e de prazer, a vida. E para além desse amor pelas linguagens que se ramificam e proliferam como a dos troncos, galhos,

raízes e para além ainda do amor pela linguagem dos animais — que vivem simplesmente —, o grande amor pelo que está fora tanto da natureza quanto da cultura, e até mesmo fora da linguagem — o grande amor pelo que chamará de *it*: o nem ele, nem ela — o neutro, o impessoal, o âmago. São muitos, no livro, os representantes desse modo de... existência, a começar do título: *Água viva*. O *it* é “seco e germinativo”, é “duro” mas também é “vivo e mole”; é o dentro da ostra, o processo de nascimento do gato envolto em placenta, o tique-taque, a transcendência, a matéria elementar, o halo, o ar (mas não o vento). A enorme força desse... “elemento”, dessa... “condição” — o *it* — fez nascerem obras da grandeza de *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*. O *it*: a barata, naquela; Macabéa, nesta.

Escrevem-se vários modos de vida: a vida oblíqua, diversa da que é vista por cortes retos e paralelos e que, por isso, é “mais sortilégio e mais grácil, sem perder o seu fino vigor animal”. E a vida “que é suave orgulho, graça de movimentos, frustração leve e contínua”. Trata-se ainda da vida de amansada fúria — a vida acolhedora: “como no inverno tomar café num terraço dentro da friagem e aconchegada na lã”. Assim, ao lado de páginas assinaladas pelo horror de “vida sangrenta”, em que se presencia a “liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos”; ao lado desse mundo de “insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos — tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas”;

ao lado desse terrível, noturno e revisto expressionismo romântico, somos levados de volta, com afeto, ao “cotidiano trivial em que se pode tomar café no terraço no limiar deste crepúsculo que parece doentio apenas porque é doce e sensível”. Interpenetram-se os modos de vida. Movemo-nos, quase imperceptivelmente, de um território a outro, de um sentimento a outro. A vida convalescente, a vida vista de soslaio. A aceitação da “fatalidade do acaso”. E há a “vida de violência mágica”, em que “cobras se entrelaçam enquanto as estrelas tremem”. Face às vidas, podem surgir espécies “intrinsecamente más”, entregues à “corruptibilidade”; ou pode-se ser aquele que deixa em si “o cavalo livre correr fogoso de pura alegria” nobre.

Continuar no múltiplo, na passagem, nas palavras que seguem sem históricos, diz em *Água viva*; cabe, portanto, levantar. Palavras levantam-se aprisionantes; cabe parar, elas param; depois prosseguem. O mesmo faz quem escreve *Água viva*: “Vou embora; voltei; agora silêncio e leve espanto”. *Quem escreve* — a escritora — pode então, para seguir, abrandar o texto, ceder ao que ocorre — conceder —, exercitar a tolice, a meiga tolice, a simplicidade. Sair do pântano, despojar-se por um tempo do entendimento. E repousar no artifício da sinceridade, sendo naquele instante grácil, generosa e irônica. Não mais os horripilantes seres, e sim, agora, dedicar-se às “inocentes” informações sobre os órgãos das plantas — “Pistilo é o órgão feminino da flor...; pólen é pó fecundamente produzido nos

estames...; estame é o órgão masculino...”. Ou então: a infinita série de opiniões sobre flores — a arte da gratuidade e seus recados singelos: “Rosa é flor feminina; as encarnadas são de grande sensualidade; as brancas são a paz de Deus; as amarelas são de um alarme alegre; o cravo tem uma agressividade que vem de certa irritação; o girassol é o grande filho do sol; a violeta é introvertida; a sempre-viva é sempre morta; a margarida é florzinha alegre; a formosa orquídea é ‘exquisite’ e antipática; tulipa só é tulipa na Holanda; flor dos trigais só dá no meio do trigo; angélica é perigosa; o jasmim é dos namorados; estrelícia é masculina por excelência; dama-da-noite tem perfume de lua cheia”. O livro descansa entre gerânios (“flor de canteiro de janela”), entre vitórias-régias (que estão “no Jardim Botânico do Rio de Janeiro”), entre crisântemos — que são como Água viva “de alegria profunda”: “flor que descabelladamente controla a própria selvageria”.

PERFEITA AUTOBIOGRAFIA

Em 1977, o mesmo ano em que Clarice morria, era publicada sua última novela — *A hora da estrela*. Esse breve texto, acontecido “em estado de emergência e de calamidade pública” (e cada vez mais entendemos a razão), antevia e anunciava a morte próxima da escritora, sua própria hora. A capacidade aterradora de Clarice Lispector de ver além do que pedia, o que a punha permanentemente com a mão na matéria — quase sagrada — do cotidiano, permitiu-lhe desenhar aí o movimento da morte, de maneira ao mesmo tempo serena e exultante. Não a morte da personagem Macabéa apenas, mas a morte diária, impressa em todas as coisas, regida pelo princípio das trevas e vivida por todos nós (“Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?”). A par de ser a morte uma das personagens principais do livro, será ela ainda a condição para que se possa fazer, na sua hora própria, a sua especial biografia. Logo ela, Clarice, que, não podendo ser de outro jeito, tanto almejava não ser demais pessoal. O texto de *A hora da estrela* passa o olhar por sobre a vida literária de Clarice, por sobre suas aflições e perguntas, por sobre os grandes temas de sua existência, perseguidos desde sempre: o presente e o futuro, o horror e a necessidade dos

fatos, a descoberta, o susto, o comum, o retorno, o silêncio, o sussurro, a morte. Testemunha assim não só os destinos e as histórias das personagens ali contidas, mas também o destino e a história da escritora Clarice Lispector, apresentados por uma espécie inigualável de autobiografia. Autobiografia de um trabalho — o de escritora —, com seus modos de criar, sua relação com a literatura e com o fracasso de sua função: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte”, dirá o narrador Rodrigo S.M., uma das faces de Clarice, para logo em seguida regressar à necessidade irresistível de escrever. Desse modo, distinta de nossa tradição em autobiografias literárias, a autobiografia construída em *A hora da estrela* move-se não pela minúcia das particularidades dos acontecimentos, nem pelo exibicionismo do privado, mas pelo esforço para não dissimular a fragilidade do escritor, os instrumentos e os princípios de seu trabalho, seus valores éticos, sua responsabilidade em relação às coisas criadas. Nela descreve-se a luta entre forças. De um lado, as solicitações do egoísmo, a necessidade de expor ou viver as íntimas questões do indivíduo, e, de outro, as exigências da alteridade, o esforço para, frente ao outro, equilibrar-se entre afirmações como “A culpa é minha”, “Eu não posso fazer nada” e “Ela que se arranje” (alguns dos títulos suplementares). A difícil prática da criação, resultando do friccionar desses dois reclamos: minha vida e a vida deles. Aprendizagem,

assim, não da mistura — enfrentamento direto das diferenças, aceitação e recusa do díspar e do paradoxo. Clarice ensaia, põe na linguagem o embate, para, a sua maneira, autonarrar-se. Sem sentimentos de comiseração, nem por si nem pelo outro, e sem os disfarces do pleno e da ordem, as verdades de uma vida são oferecidas em partes e com todas as suas arestas. É da natureza da arte também não esconder a construção inacabada e entregar-se nas formas dos fragmentos, dos parênteses. A vida não será vista como a sucessão linear de grandes fatos: dá-se no irromper de visões, relances sobre o mais mínimo, sobre o bem próximo, o comum.

Distante das autobiografias que se concebem como revisão, reajuste, acerto, retorno harmônico a uma ordem de seres e fatos conhecidos, *A hora da estrela* nutre-se do pouco que sabe e de alguns dados soltos e imaginados, do desconhecido, enfim. As personagens ora ganham vida própria, fazem seus arranjos, manifestam seus desejos e se transformam, a despeito mesmo da disponibilidade afetiva, estética e existencial daquele que as cria; ora tornam-se claramente representações de um mesmo olhar e, portanto, ficam desmascaradas, sem a fantasia de ser independentes. Destituídas do fingimento, não faziam parte de um livro. Nesse momento, o livro (a forma expressa de um trabalho, escrevê-lo) e, portanto, a presença da escritora são a única realidade possível. Exposta a atividade crua e concreta da escrita, as personagens, aquelas, indicam outra coisa. Não

as vemos mais. Olhamos o apartamento do Leme em que Clarice morava, sua máquina de escrever, a empregada que jogou fora algumas folhas escritas, o cansaço e o êxtase, as urgências. Transfiguradas no que sempre foram — seres de papel —, as personagens tornam-se parte de uma obrigação de alguém, obrigação inóspita e contudo fundamental: escrever. Postas nesse lugar, as histórias várias recontam as histórias de Clarice, a mulher que com dificuldade escreve. A pessoa que terá de “suportar, sem nem ao menos o consolo da promessa de realização, o grande incômodo da desordem”. Autobiografias costumam ser uma vontade de ordem. Vêm de uma parada, para que o fluir das lembranças e da memória se processe. Autobiografias querem compreender, mas a de Clarice isolase: não acolhe (ou oferece) nenhuma chave, não se vale de um início factual, nada sabe além da frase de que tudo começou com um sim e que dos vários sins nasceu a vida. Que resposta dar, por mais provisória que seja, para o já consumado? Responder por via do sem-findar de perguntas sobre perguntas, até desembocar nos modelos não tranquilizados, mas os possíveis, da tautologia: para cada “o que é isso?”, a mesma consciência ao final: “isso é isso”. No espaço entre o “isso” posto e o “isso” aposto, monta-se uma arguta arte, cuja vontade de estruturar-se impõe a enérgica atividade do ignorar: um modo de contato com as palavras e com os seres que possibilita afastar a imobilizante carga do conhecido, a tela de valores já firmados e toda a sua consequente — e tão inútil — segurança.

Sendo um quase apagamento dos significados, esta vitalidade provinda do não saber permite à literatura ir além do inaugural. Em vez de pautar-se pela procura do novo, aproxima-se — para olhar cada vez mais — da matéria simplesmente existente. “Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender.” Daí o interesse de Clarice pelos animais, os vegetais e os inanimados: por Macabéa, componentes do universo esplendoroso e incompreensível das formas em virtuoso estado de pulsação. Daí também *A hora da estrela* ser dedicado a Schumann, a Stravinsky, às vibrações das cores neutras de Bach, a Strauss, à morte e à transfiguração. A música, matéria sem palavras, agindo pela economia da repetição, qual a vida e a morte — esta última, a de Clarice, parecia interromper a pessoa e o trabalho. “Mas parar por vários instantes também faz parte”, ela diria, reconhecendo que “o ar parado ainda contém todo o tremor do gesto”: aquela imobilidade súbita teria sido apenas a ressonância do salto anterior.

PERCEPÇÃO E SISTEMAS COGNITIVOS

A destreza literária de “Menino a bico de pena”, um dos textos de *Felicidade clandestina*, conta com pelo menos três estratégias discursivas: objetividade, detalhamento, perspectivação. Tais estratégias constituem-no naquilo que finalmente acaba por ser também: um “relatório técnico-científico”, um “esquema visual”, um “programa de observação, demonstração e acompanhamento” de processos perceptivos, por meio dos quais se explicita a construtividade do conhecimento. Apresenta-se um conjunto de atos — de experimento e montagem da realidade — distribuídos em sequências seccionadas, como se fossem fotogramas “linguísticos” em que se demarcam as etapas e as mudanças de sentido conforme a passagem do fator tempo — tempo físico, matéria sobre a qual se assinalam mecanismos de natureza perceptiva e cognitiva. São vários os ritmos a formarem o conhecimento, quando em sua fase inicial de construção, por testagens: verificar, repetir, reconhecer. Descrevem-se então no texto experimentos realizados e vividos por um bebê — o menino do título — a valer-se de seu arsenal de recursos sensório-motores e, em menor escala, de suas emoções e de sua quase memória. Postos em atividade esses instrumentos vivenciais, estabelece-se uma série de contatos com a realidade,

contatos de diferentes graus e níveis, de modo a visualizar para nós, leitores, a operatividade da percepção, durante seu processamento. São comandos corporais a organizarem-se em maior ou menor sintonia com os comandos psíquicos. Ocorre, nesse modo de mapear clariciano, uma poderosa capacidade de focalização de mecanismos formadores do conhecimento, vistos num tempo anterior àquele da consciência constituída, ou seja, anterior ao tempo em que a consciência será, quase de maneira absoluta, partícipe das regras do mundo simbolizado, a chamada socialização, o patamar do senso comum. Portanto, trata-se da percepção, bem como da cognição, em seus estágios iniciais. E ambas estruturam-se por intermédio de *ações* concretas e *sentimentos* derivados. E, logicamente, pelo movimento contrário: cada sentimento provoca nova ação. Por diferentes sensações constituem-se especiais respostas do corpo, que, aos poucos, por superações, repetições, recuos, conduzem a descobertas e reconhecimentos. É o que se passa no texto. No limite (provisório) desses processos, estará *a fala* (mínima), o pronunciamento, nada simples, por meio da reprodução fonética, já com valor dêitico e semântico. O menino “dirá” “fom-fom”. Atualizam-se, pois, as relações entre (re)conhecer e comunicar. Daí a importância, demonstra o texto, da presença do *outro*, no caso a mãe. O outro, nesse trabalho de aquisição do (re)conhecimento, tem o imprescindível e maravilhoso papel de ratificar, confirmar (conforme ocorre), ou, o que não é o caso, de negar, corrigir, contestar, confrontar.

O título — “Menino a bico de pena” — remete de imediato aos títulos comuns do universo das artes plásticas, indicando logo o *objeto* a ser (re)tratado — menino —, e a técnica empregada — bico de pena. Tal ser, a *figura* desse texto, desse programa, já no título é remetido ao campo do geral, ao campo teórico, em certo sentido. Refere-se não a *um* ou a *o* menino. E sim: *menino*. Já o experimento se fará pelo princípio da observação de *o* menino, aquele em trabalho e posto à nossa vista. Dessa empiria, busca-se sublinhar a possibilidade mecânica, isto é, a generalização prevista no título, bem como o funcionamento específico daquele estado, que é único. Acaba por reter-se a sua singularidade, quase impossível, banalíssima e especial ao mesmo tempo. Para construir tal *desenho*, exige-se enorme apuro do senso de observação, que consistirá em esforço múltiplo; ou seja, observar observadores, vários: *nós*, os leitores; *aquele que escreve* (cuidando dos detalhes e da precisão do que escreve); aquele outro criado por quem escreve e que conduz a observação, ou seja, o *observador inscrito, textual*, para não usar o termo “narrador”, por menos próprio. E o *menino*, muito especialmente. Por um efeito técnico-literário bem particular, aquele observador textual é, algumas vezes e outras não, a *mãe*. A mãe, além de ser um dos observadores, é também, se se pode dizer assim, a mãe, simplesmente. Mãe do menino, devendo, portanto, cumprir seu papel no quadro descrito e obedecer aos procedimentos “naturalizados” de mãe que lhe cabem; outras vezes, é a mãe do texto, como se tudo estivesse sob seu olhar; ou as duas ao mesmo tempo,

desdobradas, como impõe qualquer atividade de pesquisa no âmbito do conhecimento. A mãe está longe e perto, dentro e fora da descrição, e assim se expressa seu sentido epistemológico e sua habilidade técnica — a mãe como um horizonte de valores e como uma aparelhagem de acompanhamento, testagem, avaliação, descrição, e também de afeto, sustento, estímulo, controle. Está ela, a mãe, sujeita, do mesmo modo, à observação ao construir parte de seu conhecimento face à construção do conhecimento do filho. Acrescente-se o fato de que a referência ao emprego do bico de pena ajusta-se à delicadeza necessária ao exercício proposto. Exercício inviável de realizar pela utilização daqueles outros meios plásticos de natureza contínua, como os provindos de massas de tinta, de linhas seguidas ou de frases subordinadas demais e lineares, por exemplo. A pintura, ou o desenho, ou mesmo a fotografia, ou a fabulação não são meios adequados para captar o movimento milimetricamente dividido, como realiza a técnica do bico de pena. Pelo emprego de inumeráveis pontos, gera-se uma outra ordem de visibilidade, uma espécie de alta definição da imagem que, como se diz, deriva, no espaço das altas tecnologias, do número mais elevado possível de traços, ou, como aqui, de pontos.

A primeira interrogação do texto é: “Como conhecer jamais o menino?”. Duas ordens de questões põem-se na pergunta: uma relativa ao *conhecimento* desse que observa, com toda a *ontologia* de que se constitui o ato de conhecer algo; outra, relativa

ao *conhecimento* a formar-se, pelo menino, face à realidade em torno. Conhecimento sobre conhecimento. A cognição, tratada do ponto de vista dos valores filosóficos, metateóricos e teóricos desse observador, estará irremediavelmente ligada ao conceito de *convenção*, ou seja, de consenso cultural. Depende, nesse sentido, da força da *posterioridade*, do *après-coup*, como conceituam a psicanálise e a filosofia. O sentido só é depois, só se dá fora da sua atualidade de acontecimento, por depender dos milhares de outros sentidos (de outros pontos) que, em conjunto, mais tarde, formarão aquilo que, naquele instante visto, ainda não era: não era conhecido. Sendo assim, tal conhecimento supõe a normalização, a estabilidade, o consenso; ou, como quer o texto, a *deterioração*, a proximidade com a morte, com o já não ser a coisa, esse fundo a ressaltar parte *do que a coisa é, do que a coisa teria sido*. A compreensão é, pois, devedora do tempo, das alterações do tempo, de suas construções e de seus estragos. “Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance.” Tal observador (a mãe, Clarice, o descritor do texto) assinala este aspecto da cognição: a impossibilidade de conhecer o hoje de algo, sua atualidade (“Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual”). Do presente, só é possível ter-se a situação e a probabilidade. Ou, o fato e o acaso — “O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros

dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro". Junta-se a isso o caráter de platITUDE do conhecimento — conhecer sob a forma do constatar, seguido do consolo da nomeação: "Lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender". Contudo, não há entendimento fora da cultura, diz esse notável estudo feito por Clárice. Por isso vale-se, como em tantas outras obras, da grande beleza de um conhecimento que se planta na pura constatação, na evidência plástica; a beleza crua e resplandecente do que — mesmo não compreendido — ali está na veemência de sua concretude, do seu: *há*.

Somos a seguir remetidos a uma singularidade: a do menino, aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes. Cada menino existente está submetido às condições gerais das emergências do corpo. Aparecem os primeiros dentes, como aparecerão as primeiras rugas. O corpo age, indefeso e sem escolha. Por meio da técnica pontilhada do bico de pena, cabe a hipótese de se — valendo-se de 30 mil meninos (30 mil pontos) — não se poderia finalmente externalizar e fixar a *memória da atualidade*. A questão é: todos unidos não garantiriam a memória do presente, sem a cruel e inevitável seta do depois. A terrível força da atualidade absoluta nos transformar a todos? Essa hipótese é a outra face bela da também bela face do esquecimento: "Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um

que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos?”.

Face à dificuldade de registrar o menino na extrema atualidade em que ele vive (pois até o bico de pena mancha), resta esperar. Aceitar o tempo, o depois, a ordenação coletiva: “Um dia o domesticaremos em humano e poderemos desenhá-lo”. A reflexão sobre o conhecimento liga-se a outra, sobre sua dependência da socialização, ou ainda, sobre a inevitabilidade do pertencimento — a necessidade de sermos comuns, assimelados. Para conhecer, compartilhar. Fazer parte do mundo e de seus valores, esse valioso autossacrifício. Do menino, e nosso. Pertencer, e seus verbos básicos: esforçar-se, cooperar, treinar. Exercitar a “bondade necessária” com que nos salvamos. E “salvar” é o termo forte no texto. Pois o oposto a isso seria permanecer só, singular, habitante de um tempo próprio — vegetativo, atualíssimo. Cooperar, pois, para não estar na loucura. Agarrar-se ao todo em “solidariedade com os milhares de nós”. Abrir mão definitivamente do atual e de sua pura diferença. Que espécie de conhecimento seria possível obter dessa larga plenitude a advir da fixação do presente e do isolamento, se confrontado com a grandeza (pois há grandeza) gerada por nossa contribuição, miúda, coletiva, necessária? Em qualquer um dos casos, inexiste no texto a possibilidade de escolha. A loucura, ou a comunidade. “Mas por enquanto ei-lo sentado no chão, imerso num vazio profundo.” O observador retém a

situação — ele está sentado, está no chão, está imerso. Os verbos são esses, de estado. Qualifica-se ainda o espaço, a atmosfera: “num vazio profundo”. Logo em seguida, provoca-se a mudança na situação, quando a mãe, da cozinha, certifica-se — “Você está quietinho aí?”. A partir de então, oferece-se, perspectivado, o detalhamento das *ações* que fundam o conhecimento, uma práxis realizada, primeiro, por atividades sensório-motoras:

- “o menino ergue-se com dificuldade”;
- “cambaleia sobre as pernas”.

Depois, pela condição neuropsíquica da concentração:

- “concentra a atenção inteira para dentro: todo o equilíbrio é interno”.

Obtido o equilíbrio interno, processo oriundo da cristalização provisória de impulsos e atos, seguem-se operações perceptivas, que se constituem em observações do “fora”, em consonância com o “dentro”: o menino “observa o que o ato de erguer provocou. Pois levantar-se teve consequências e consequências”.

Tais como:

- “o chão move-se incerto”;
- “uma cadeira o supera”;
- “a parede o delimita”.

Põe-se agora a assinalar as observações de outro observador: o menino. O que ocorre estará diretamente ligado a suas condições emocionais, perceptivas, motoras. Quem está a escrever, menos que narrar, registra, registra impressões. Impressões

sobre impressões, que geram, no programa da escrita, suas incertezas. E estas são tratadas como material privilegiado da pesquisa em realização. Como acontece no uso do bico de pena, será o conjunto de *pontos* (de vista) que dará a consistência possível à variedade dos mecanismos expostos.

Estando no chão, experimenta o menino olhar para o alto. No alto, há o retrato de *O Menino*. O sentido cristão dessa referência permitiria conduzir a leitura para outro território e para outro aspecto do sistema da cognição: a reflexão sobre o conhecimento concentrado não tanto nos atos, mas principalmente nos valores. Dos valores, o religioso é um dos mais poderosos, por ser também um valor moral. Portanto, o gesto de olhar para o alto — a segurança desse gesto — está ligado à maior ou menor aceitação de tal valor. Vejamos, por exemplo, como é apresentada a questão: *O Menino* é grafado com maiúsculas (as maiúsculas, conforme convenção do respeito ao sagrado, têm força icônica) e está no alto. E o menino, o outro menino, é erguido e elevado pelo gesto de olhar para cima. Nessa descrição, cruzam-se dois horizontes conceituais: o neurológico, a explicar o equilíbrio e o movimento pela existência de algo que force e mantenha a atenção, e o religioso, em sua sentença metafórica: a fé sustenta. Como sempre, Clarice cruza campos de sentidos e assinala, em relação a esse poder — o religioso —, a sua contraface. Para que a fé sustente, é preciso não duvidar, senão — a queda. O menino, que estava erguido, “comete um

erro: pestaneja”, e cai. O tema da elevação e da derrocada abarcam aqui, a um só tempo, valor e ato. Cultura e neurobiologia.

Retomemos as etapas e seus movimentos: *a)* atenção para o fora, no alto: “ergue-se”; *b)* consequências do erguer-se: “o chão move-se incerto; uma cadeira o supera; a parede o delimita”; agora, as dificuldades de olhar para o alto, sem apoiar-se: mantém-se de pé (seguro pela atenção ao retrato de *O Menino*), pestaneja (uma vez perdida a atenção, desfaz-se o equilíbrio), cai sentado. Concluídas essas ações de “esforço de vida”, apresenta-se nova série de experimentos, a partir da “baba clara” que “escorre e pinga no chão”:

- “olha o pingo bem de perto”;
- “o braço ergue-se”;
- “avança em árduo mecanismo de etapas”;
- “com inesperada violência ele achata a baba com a palma da mão”;
- “pestaneja”;
- “espera”.

“Passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão.” E, então, a descoberta: “olha no assoalho o fruto da experiência. O chão está vazio. Em nova brusca etapa olha a mão: o pingo de baba está, pois, colado na palma”. O ato, o reconhecimento, a fixação, a aprendizagem — “Agora ele sabe disso também”, diz o texto.

Etapa seguinte:

- “lambe a baba”;
- “pensa bem alto: menino”.

Fecha-se assim esse grupo de testes, que encaminha para um breve autoconhecimento, ao experimentar de si próprio a sua secreção, a sua matéria de vida.

Com a intervenção da mãe (“Quem é que você está chamando?”), iniciam-se novos experimentos:

- “olha pela sala”;
- “procura quem a mãe diz que ele está chamando”;
- “vira-se”;
- “cai para trás”;
- “chora”;
- “vê a sala entortada e refratada pelas lágrimas”. E vê a mãe aproximar-se, o que é descrito por outra via perceptiva, assim: “o volume branco cresce até ele”.

A partir de então, juntam-se e descrevem-se atos da mãe e sensações e mudanças de estados do menino, que vão da atividade à passividade:

a mãe: “absorve-o com braços fortes”;

o menino: “está bem no alto do ar, bem no quente e no bom.

O teto está mais perto, agora; a mesa, embaixo”; cansa-se; revira as pupilas; fecha os olhos, já posto na cama, fato dessa

maneira descrito: “Fecha os olhos sobre a última imagem, as grades da cama. Adormece esgotado e sereno”.

Um observador de fora — *quem escreve* —, expõe o menino, como que fazendo parte de seu estado íntimo, como se ele próprio fosse o menino:

- “A água secou na boca”;
- “O sono do menino é raiado de claridade e calor”;
- “o sono vibra no ar”.

Até que, mudado o ritmo, alteram-se os sentimentos:

- “em pesadelo súbito, uma das palavras que ele aprendeu lhe ocorre”;
- “ele estremece violentamente”;
- “abre os olhos”;
- vê “o vazio quente e claro do ar, sem mãe”;
- “chora”;
- “o que ele pensa estoura em choro pela casa toda”;
- “vai se reconhecendo”;
- “transformando-se naquele que a mãe reconhecerá”;
- “Quase desfalece em soluços”.

Atividade, passividade, reconhecimento, susto e enfim outro e particular tipo de experimentação, a existencial — vivenciar ser só, ser sem mãe, ser invisível. Não existir, não ter corpo. E o corpo, a existência, aprenderá, dependente. A consciência

desse estado — ser sem mãe — impõe um grande esforço, o da visibilidade, e, consequentemente, o do pertencimento. E tal esforço será sem reservas empreendido. Eis as frases de Clarice:

- “com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só”;
- “tem que se transformar em comprehensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio”;
- “ninguém o conhece se ele não disser e contar”.

A ação passa a ter um sentido forte — sobrevivência, autodefesa. Orienta-se de forma a escapar do isolamento. É necessário fazer parte, participar das regras gerais, dos ritos, das simbolizações coletivas. Não resta senão barganhar. Todo sacrifício será pequeno para escapar da existência pura, sem o outro, como bem indicam os enunciados, produzidos por uma espécie de eu cultural:

- “farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus”;
- “pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono”;
- “serei popular”;
- “faço a barganha de ser amado”.

Chantagem e lucro existenciais. Contrato, valor, atitude, elos constituintes de uma ética — a da gregariedade; conviver,

sobreviver — “é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe”. E se, porque ele chora, a mãe aparece, estamos já nos limites de um conhecimento. Mecânico, de um lado, e, de outro, altamente sofisticado. Trata-se de lógica. Tendo a mãe, para de chorar. Desse esquema resulta outra aprendizagem, a de que o choro, mais que uma possibilidade física, consiste em poder. Aprende-se, portanto, que tudo pode valer outra coisa. Conquista-se a segurança com *soluço* e *renúncia* e passa-se a ter “um mundo para trair e vender, e que o venderá”. Eis a melhor frase, em sua compacta minimalidade — “mãe é: não morrer”. Os demais signos em torno do termo “mãe” são todos positivos: vulto branco que se aproxima; o quente e o bom; a segurança; o não morrer. E resumem-se na sentença plástica: “mãe com fralda na mão”.

Outros atos do menino:

- “recomeça a chorar”;
- reconhece o que até então não percebera: está molhado. A mãe diz: “Pois você está todo molhado”.

As consequências sobre o menino, em razão da notícia:

- espanta-se;
- sua curiosidade recomeça, mas agora uma curiosidade confortável e garantida;
- “Olha com cegueira o próprio molhado”;
- “olha a mãe”.

Diante disso, reações corporais, sensações:

- “se retesa”;
- “escuta com todo o corpo, o coração batendo pesado na barriga”.

A seguir, escuta um som e diz: “fom-fom!”. E assim o reconhecimento do fora (“reconhece ele de repente num grito de vitória e terror — o menino acaba de reconhecer!”). O (re)conhecimento exige confirmação, e é o que fará a mãe: “isso mesmo, meu amor, é fom-fom que passou agora pela rua, vou contar para o papai que você já aprendeu, é assim mesmo que se diz: fom-fom, meu amor!”. A cognição comporta agir, sentir, testar, reconhecer, repetir, confirmar; envolve o fora, a realidade, enquadramentos.

Registrem-se as ações da mãe sobre o menino, em ato contínuo, no gerúndio, a produzirem a imagem que comporá o gesto exato e cotidiano de trocar a fralda:

- “puxando-o de baixo para cima”;
- “e depois de cima para baixo”;
- “levantando-o pelas pernas”;
- “inclinando-o para trás”;
- “puxando-o de novo de baixo para cima”.

Agora, por fim, apenas a imagem do conforto, como que sob o efeito de uma câmera em processo — “Em todas as posições o menino conserva os olhos bem abertos. Secos com a

fralda nova". Não mais a baba, não mais a lágrima, não mais o mijo. O menino faz parte do lar, higiênico, já quase doméstico: conhecer; pertencer, pois.

POEMA EM OUTRO SUPORTE

Um processo formal comum na obra de Clarice Lispector, que atua sobre um leitor iniciante e que, de certa forma, pode inibi-lo de prosseguir a leitura, diz respeito à mudança — muitas vezes súbita — do horizonte das convenções em que até então o texto parecia ter se situado, passando de uma prática significante que tem suas previsíveis expectativas, regras e atitudes para uma outra, de natureza processual diversa. Obras geradas pela escrita, particularmente aquelas cuja base é a narrativa, tendem a seguir uma *consciência escrita*, uma consciência pautada por princípios e facilidades advindos dos seguintes atos: poder rever, poder reordenar, atender às exigências da coesão, da sequencialidade e da coerência. A obra de Clarice, no entanto, em grande parte, faz questão de exercitar outras forças, presentes em outras convenções estéticas, mas quase inteiramente estranhas e selvagens em relação aos territórios da letra: manchar, colo-
rir, nublar, torcer. Tornar evidente e violenta a presença da mão, bem como os detritos resultantes do trabalho. Ou revelar a recusa do trabalho, como se utilizasse o impro-
viso, acatasse o ócio. Põe-se na escrita o corpo, o corpo que age, o corpo que luta, o corpo que deita. Então, cria-se uma

arte especial, com fabulosa beleza dos erros, das correções, do desmentir-se, do afirmar-se, do suspeitar de si e do confiar. O encanto por ter envelhecido, por ter sujado; e, sobretudo, o encanto por obter tanto a aparência viva das coisas orgânicas quanto o ritmo duro e calculado do que se apresenta sob a forma do explicitamente mecânico e artifical. Esse comportamento escritural — sua pluriperspectiva — cria sempre uma natureza de susto — e de encantamento. E de recusa. Sem a estabilidade da escrita e sem a segurança dos fatos, importam as massas dos vocábulos; mas, na desordem criada, delicadas frases pairam — firmeza e distração. Assim é que, em textos seus produzidos pelo comando da prosa, como sinalizam diversos elementos iniciais, intervêm não só os procedimentos pictóricos como ainda procedimentos técnicos, pertencentes a outras convenções também literárias. Entre esses, os relativos aos sistemas gerais de composição da poesia. De composição daquilo que todos chamamos de *poemas*. Encravam-se (implantam-se, brotam nos textos) poemas completos, facilmente distribuíveis em versos; poemas densos, filosóficos, plásticos, modulados; alguns absolutamente elípticos, e todos realizados por meio de processos imagéticos e rítmicos marcados pela força da economia do encantatório e da sedução. Como por exemplo esta “frase” localizada em *A hora da estrela*, que, redistribuída simplesmente, resulta em:

E então
então o súbito grito estertorado
de uma gaivota,
de repente a águia voraz
erguendo para os altos ares
a ovelha tenra,
o macio gato
estraçalhando um rato
sujo e qualquer,
a vida come a vida.

Ou este outro, inscrito em *A descoberta do mundo*, sob a leve
disposição e circunstancialidade da crônica:

O bailarino hindu
faz gestos hieráticos, quadrados,
e para.
É que parar por vários instantes
também faz parte.
É a dança do estatelamento:
os movimentos imobilizam as coisas.
O bailarino passa
de uma imobilidade a outra,
dando-me tempo
para estupefação.
E muitas vezes

sua imobilidade súbita
é a ressonância do salto anterior.
O ar parado
contém todo o tremor
do gesto.
Ele agora está inteiramente parado.
Existir se torna sagrado.
Como se nós fôssemos apenas
os executantes da vida.

DISCURSO E DISTÚRBIO

Para experimentar o tosco e a ausência de ordem. Eis por que decide uma pintora escrever. É com a habilidade e o hábito de pintora que *quem escreve*, em *Água viva*, escreve. Fazer portanto algo afastado do conhecimento exercido. Valer-se das mãos, da inteligência, da sensibilidade, de todos os recursos de que já dispõe, e conduzir-se em direção ao que é desconhecido (ah, a grande excitação do que não nasce da experiência). Para quem nunca escreveu, é essencial criar imediatamente a figura de um *tu*. Para com ele comunicar-se. Um *tu* que quase seria o leitor; mas leitor de quê, se quase nada há ainda? Um leitor ouvinte; um outro fora que facilite esse ofício terrível de expor formas e sentimentos na mais absoluta solidão — para ninguém; um *tu* que é ninguém, embora imprescindível. Uma alavanca imaginária: o *eu* não se basta; o *tu* não completa — algo entre esses dois pronomes, entre essas duas máscaras, deve ser gravado. Quantas máscaras serão necessárias para que *aquilo que se vai mostrando* se dê a reconhecer? De material, apenas haverá: *ela* — a escrita, a terceira máscara inconteste. Podeisvê-la quantas vezes desejardes, embora móveis sejam *ela* e os outros *eus* (*aquele que lê, aquele que agora escreve o que lê, aquele que escreve o que leu, aquele que escreve*). Ei-la como se

lá — nas páginas — sempre tivesse estado. Nós (a heterogeneidade de tantos pronomes) somos postos na situação dos que chegam atrasados. Começar a ler será sempre atrasar-se, apesar de existirem textos que se importam com esse desconforto inicial e procuram dar-nos o consolo de estarmos no tempo exato — sabereis o início, propõem: início mais longínquo que aquele da primeira linha. Recusa-se Água-viva a tal ilusão de conforto, e assim reforça o atraso, acentua o incômodo: diz-se no primeiro período, curto e enigmático do ponto de vista de quaisquer razões — “É com uma alegria tão profunda”. E segue — “É uma tal aleluia”. Abre a cena com as frases que se assemelham aos desconhecidos movimentos da mente. Assim portam-se os surtados, os loucos das ruas, os sem memória de todo tipo, os que tomados pelos gigantescos e fantasmagóricos afetos de toda natureza, incluindo os do sagrado. Quem então nesse texto diz isso? Por que quem diz isso o diz assim? Para quem é dito? Tudo faz parte de um resto de sentença que não chegamos a tempo de ouvir, de ler. É uma declaração sem fatos. “É uma tal aleluia” (estar escrevendo, escrever). E é ainda um cumprimento: “É com uma alegria tão profunda” (recebê-lo, tê-lo lendo, vê-lo abrindo este livro...). Estejamos todos talvez no tempo certíssimo do começo. Pois o começo das coisas sempre parecerá faltar; e não adianta a ansiedade, pois a incompleta inteireza relaciona-se a esse estado de todos os começos. Porém, se começamos, eis-nos em uma alegria tão profunda, em uma tal aleluia: e não apenas a sentença

esquizoide, mas também aquelas sentenças bem próximas das grandes intensidades dos que querem crer, o tom feérico das assembleias. O grito esquizodiscursivo de indivíduos muitos sós em grandes grupos.

O período seguinte: “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação, mas é grito de felicidade diabólica”. Expressões perturbadas, certo sinal de motivação (o sofrimento de separar). O surto (tantas formações semióticas conglomeradas). Nós, o medo, a inevitável atração. Como se estivéssemos sendo arrastados por essas fórmulas lógicas destruídas — e compartilhando do sagrado, do êxtase, da exaltação religiosa, dos discursos tenebrosamente eróticos. Intempestivamente dirá: “Porque ninguém me prende mais”. Aleluia, uivo, dor, felicidade diabólica. Felicidade, pois. Procedem as sentenças: “Continuo com a capacidade do raciocínio”, em resposta à alteração mental das frases anteriores. Há pois consciência? A consciência difere do raciocínio. Raciocínios e psicoses. Junte-se a frase à seguinte: “Continuo com a capacidade do raciocínio — mas agora quero o plasma”. O raciocínio e o plasma: a forma, o informe — “Quero alimentar-me diretamente da placenta”. Intercala-se: “Já estudei matemática, que é a loucura do raciocínio”. O ponto máximo ou o ponto zero do raciocínio, em seus extremos: enlouquecer. Escapar dos roteiros e ter *fome de placenta*. Na gestualidade absoluta (escrever como quem grita, como quem

se mancha de tinta); nesse estado, resta: “Tenho um pouco de medo”. Separação, dor, fome, desordem, medo. “Medo de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido” — entregar-se não é o correlato de prender-se ou libertar-se: consiste em deixar-se ir, deixar-se — até — ser levado. Sair — do instante em que se fixou — para o próximo: o próximo instante: aquele, o terrivelmente novo. “O próximo instante é o desconhecido.” Quem constrói o próximo instante? O eu, o tu? Ou ele próprio, o próprio próximo instante. Resposta: “Fazemo-lo juntos com a respiração”. Resposta: Nós. Nós quem? O eu, o tu, o ela — a escrita, o ele (o instante?) Nós, o conglomerado de todas as coisas, a guerra dos instantes. Resposta: tudo — mais a respiração — faz o próximo instante; resposta: não se sabe; sabe-se que o próximo instante será feito com “uma desenvoltura de toureiro na arena”.

FORMA E CONVENÇÃO

Iludem certas obras — as de Clarice Lispector, entre as nossas, especialmente — ao formarem-se (em atos de desprendimento e de ousadia) por ampla e explícita carga de ideias expostas com tão abundante emprego de sentenças verbais aparentemente formadoras de sentidos plenos, redondos, acabados (unidas a outras, muitas vezes próximas da maneira de construção das máximas) e assim expondo o seu nenhum receio face ao alargamento assustador da intensidade semântica gestada do acúmulo e da velocidade perturbante dos estados obsessivos de exteriorizações de almas — almas assim — vulcanizadas e expressas pela delicadíssima e inigualável fartura dos adjetivos (material da língua que empresta à frase perspectivas, colorações, estados: visibilidades — pragmáticas e imaginárias); obras que se valem, em abundância, dos recursos de valor comparativo e, mais em particular, daqueles de caráter modal, presentes no uso do “como” ou do “como se”, conectivos curvos, normalmente absorvidos por outras figuras similares, por quase metáforas. Fazem as obras, quais estas, pensar tratar-se de artes nascidas do gesto e do impulso, e bem menos do conceito e da operatividade. No entanto, não exige esforço reconhecer que procedimentos de tal ordem

nos tiram da serenidade necessária a alguma exatidão crítica, distraindo-nos — pois escorrem — com sua, para o leitor, extremada liberdade. Imensa e poderosa massa de sentidos resulta de minuciosos cálculos, de exigências terríveis, a tirania da força, a efervescente frieza do gênio. Ou ainda, ao contrário dessa formulação: o excesso de vocábulos que circundam e movem a vitalidade do pensamento, ao exacerbar-se, implanta noções insidiosas, problemas cerrados: aporias face à larga parede das necessidades, estímulo às *artes da fome* e das que avançam em virtude de nascerem de um outro singular estado do querer: o de *ter-se*, e assim, com *menos do que fome*, necessitar-se, com desespero, igualmente. Entre um menino e uma aranha, a delicada esperança (*almejada*) — retome-se o conto “Uma esperança”.

Quantidades semânticas são redes, processos, atos formais. Dedicar-se ao exame dessas quantidades significa não mais o abandono ao mundo dos merecimentos e dos seus significados (muletas e consolo para a letargia do procurar entender, apelos ao nítido, ao lembrar). Requer, face aos textos, as quantidades como ordem política e não metafísica (*in totum*) e então ir para a liberdade do deixar-se atravessar: dispor-se, reescrever, transmitir, abdicando da atividade de intérprete (*aquele*: o seu inevitável modo passivo, a sua busca de correspondência entre a letra e a tradução, o refém do *sempre supor que o que se quis dizer está em outro lugar*). Por “destino”, *aquele que se submete, aquele que*

aceita, constrangido e penosamente, a tarefa de ofertar significados — um, outro e logo outro e outro, até a mísera recompensa de ter(-se) esvaído, retendo nas mãos a melhor chave (fechar, no empenho por abrir) e, exausto: tornar tudo mais baixo — aprisionar, comunicar, reduzir. (Estamos dopados sobre a cama, a água escorre do copo sobre o piso. Move-se o mundo por si; por então provisoriamente julgamos entender.)

O desinterpretar consiste na recusa da prática de uma hermenêutica dirigida à revelação que, por sua natureza religiosa, se encaminha a uma verdade mais provável, ali, sob, sob a aparência do mundo (objetos, corpos, práticas): abstrai-se o drama e sublinham-se pobramente da vida apenas os fatos. Pela grande inversão desse costume, reativam-se as linhas trágicas (acasos, jogos, sentimentos: viver já e em seguida, em retorno, novamente e assim por diante, uma das táticas das pesquisas sobre as formas, o desenho gráfico dos sentidos, um medicamento para a práxis). Pois os sentidos, em perspectiva formal, expõem as suas capacidades mais próprias, as de serem econômicos, plásticos, funcionais e, a um tempo, inscrição, traço, código. Valem — em seu caráter móvel — pelos intercâmbios, pelos modos de lidar com convenções (estabelecer ou acatar). Valem também pelos contatos com seus outros, dispostos em diferentes campos sob múltiplas disposições técnicas. Agem e procuram pelo embate e pela violência dos raptos, bem como pela proximidade brutal com aqueles situados em dados tempos

recepcionais. Rasgam-se e multiplicam-se quando extemporâneos (sua mais rica natureza, sua melhor matéria). Já os processos (movimentos e estratos da forma), quando descritos, possibilitam expor não as significações efetivamente, e sim os meios que as fazem emergir, em decorrência de interações de polos que permitem: produzir, cruzar, confrontar, receber, acolher, descartar. Politizam-se, desse modo, os entendimentos. Tem-se então a forma, a pressupor valores, condições e ângulos (estéticos, emocionais, históricos): toda forma está submetida a convenções: *a)* às convenções de construção — as diversas (não ilimitadas nem livres) maneiras como se pode dar materialidade a uma vontade. A escolha de materiais e procedimentos conterá uma série (enorme) de limites, de modo que as convenções internas ou externas facilitam, assim como dificultam. Uma obra “deve” (para tornar-se o que pôde) reconhecer e convocar suas necessárias e variadas convenções, entre elas as de gênero, por situarem, em sua própria história, estados característicos, princípios diferenciadores, sinais particulares atinentes às notações quanto a códigos (temáticos, rítmicos, imagéticos) e procedimentos gerais do ato de compor. A pintura, a escultura, a arquitetura, a música estão obrigadas a portar-se *formalmente*, seguindo convenções comuns, aceitas e particulares (a recusa das convenções contém a sua previsibilidade, também convencional); *b)* às convenções de leitura, atinentes a *expectativas de sensos*, segundo aspectos gerais de difusão ou de reconhecimento. Por sua natureza complexa

e mais subjetiva, subordinam-se aos estados afetivos, às intimidades. Há ainda aquelas expressões artísticas que partem do conjunto de saberes já formados e prontos para fornecer repetidas e iguais respostas (algumas vezes realizando a pior conivência entre formas e convenções — a referente ao *habito*, um dos mais eficazes elos, também este, em certas sábias artes, tornado reversível, maleável, leve e alegre). Do ponto de vista das expectativas, em seu importante relacionamento com as formas, situam-se pactos de compreensão vinculados não apenas a afetos e saberes como também a condições físicas: o corpo, o espírito. Obras de Clarice vão com inteireza diretamente atingi-los. Porém, procuram antes, como executam os mestres, prepará-los e fortalecê-los. Na hora — aquela única — os fazem atuar. Eis a docência do belo.

Artes há por serem extraídas do mais completo (possível) respeito às *convenções de feitura*: segui-las (tendo-as menos ou mais introjetadas) a ponto de se tornarem aparentemente naturais não corresponde, em todos os casos, a atender às *convenções de leitura*, que podem interferir. Na maioria das ocasiões, tais artes ajustam-se bem às regras amplas dos gêneros e às domesticações culturais dos públicos. Também esse processo, empregado pelas chamadas *obras mais vendidas*, é de natureza formal: vale-se de formas “industriais”, facilmente descritíveis, logo replicáveis. De toda parte, porém, advêm inteligências. A forma pode expressar-se por sua força semântica. Assim, os

temas e seus sentidos constituem direções, escolhas e arranjos provindos de processos pouco ou muito habituais, pouco ou muito inusitados. Toda força exige formas tais — formas, àquela força, necessárias. Imprescindíveis. Os temas pertencem ao âmbito da *obsessão*, a alguma natureza de *fixidez* e *memória*, sendo a *obsessão*, ela mesma, um mecanismo (formal: primário, ativo, pautado no repetir). E por tal virtude transforma-se em: objetos, artes, fantasmas e outros tantos artefatos mentais. Temas são formas (derivadas, geradoras) e, como sempre, resultantes de cruzamentos, acordos, trânsitos — portanto, de políticas (as políticas da forma). *Literaturas elevadas* operam também com procedimentos e recursos convencionados e interagem, a seu modo, com os que também ao longo do tempo vão sendo armazenados pelo leitor (*leitor elevado*, se mantido tal adjetivo, para efeitos de distinguir os circuitos de produção e de leitura relativos às *baixas obras* e às *altas obras*). Há sistemas comunicacionais constituídos por esses dois estatutos (*leitor elevado/ obra elevada*) em acordo, ou não, com a existência material daquilo que pesquisas recepcionais nomeiam *vazio* — espaços instáveis de sentidos a serem ocupados pelo esforço de descodificação, trabalho exigido, mais ou menos, pelo *quantum* de imprevisibilidade que houver nas obras, ao indicarem as convenções adotadas (subvertidas ou não) de maneira a ampliar suas possibilidades sêmicas, alargando assim expectativas e sinais. Isso, por ser o *vazio* um valor tácito da convenção, um dos constituintes indispensáveis

da forma, um processo agônico de perspectivas. Os termos alto/baixo situam-se em razão do estado de (maior ou menor) operatividade do *vazio* — fator formal a estruturar-se por estados da mente, postos em ação no ato mesmo de ler. A possibilidade não fechada de sentidos, no entanto, supõe, como correlato (o seu preenchimento provisoriamente), um valor mais facilmente reconhecível em outro campo de convenções. Quando tal fato ocorre, aquilo que estava sendo recebido como da ordem da *indeterminação* se encontra quase “determinado” em outro espaço, logo em diverso sistema estético e histórico. Nesse outro campo, com maior nitidez, podem-se assinalar (sob específicas regras gerais de construção) sentidos (rumos, talvez) que, segundo sua positividade e concretude (ou mesmo seu desenho) pareceram antes ser tão só *ausência*. Trata-se, quanto aos vazios, de *fertilidade estruturante*: possibilidades de *gestalts* inumeráveis. Altas obras, as de Clarice, servem-se desse “subtrair” deseguranças, deslocando-se sempre para outros sítios. A rapidez na passagem de um tipo de convenção (mais própria a certo território) a outra criará surpreendentes nublagens do entendimento. O alto leitor, apesar de precisar ser minucioso em relação aos textos, necessitará também ser aquele que a si deve impor exercitar a velocidade na passagem e nas súbitas mudanças de rota e de horizonte (solos instáveis e distintos de cognição). Caberá transpor, comparar, diferir, retornar (indiferenciar-se). E sonhar, qual fazem as obras magníficas: as suas, Lispector.

SENSO DO FERVOR

Nos contos de *A legião estrangeira*, uma parte significativa da ampla poética de Clarice Lispector, pois — conforme afirma quem conduz a narração no primeiro dos admiráveis e extasiados textos ali dispostos por orgânica sabedoria — “as palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito”. Dessa prova de poder e de relativa independência da língua extrai-se a própria substância de uma arte verbal capaz de articular diferentes tipos de registro que obedecem à variedade e à mutação dos estados de espírito, bem como à variedade e à mutação das experiências (observadas ou imaginadas, sempre intensamente vividas). Por isso, precaver-se ante a palavra e a ela entregar-se, eis o modo possível e laborioso de escrita — ajustar língua, conhecimento, percepção e disponibilidade. Infiltrar, assim, no espaço do habitual, orações complexas, desdobráveis, provocadoras de grandes distúrbios de rumos e de expectativas, ao lado de frases retas, curtas, certeiras e velozes. Por vezes, feitas de um fervor só encontrável nos grandes textos místicos, impregnadas de sua matéria, então revertida. Todo um mundo de segredos e de revelações; a vida — pela

palavra — sendo gerada sob nossos olhos, com seus contrastes de forças, seu regredir e avançar, a conquista da soberania e da humildade. Com o esforço e a destreza exigidos, surpreender o que se processa com inteligência arqueológica até surgir como do puramente espontâneo; acompanhar, portanto, os inúmeros cálculos necessários para que se construa a longa e quase atemporal história dos corpos. Esculpir, nas sentenças, a alma. Estar ávida e paciente em face daquilo que, estando guardado, escandalosamente se recobre de finíssima película, como a do ovo — alimento, gestação, forma. E tempo. A natureza milagrosamente estética: economia, gasto e esmero; voracidade e equilíbrio; urgência e *design*. A romper-se. Seguem uma expressão *colhida* (“sem o medo havia o mundo”) e outra, assinalada, quanto à importância, para a vida e para a arte, de incluir na bagagem de virtudes o imprescindível “peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta”.

ARTE DE FIANDEIRA

Com *Laços de família*, Clarice elevou a narrativa literária curta a uma dimensão que só raríssimas vezes foi atingida no Brasil. Trata-se do mais perfeito *trabalho* (e esta pode ser a maneira de designar aquilo em que resultam os textos) de harmonização entre domínio formal, inteireza perceptiva e fidelidade à arte de conceber o mundo e seus valores com humilde e soberana generosidade. Há em todas as histórias o sinal da disponibilidade de uma escrita que se contrai e se distende (pulsa, entrega-se), construindo quadros, cenas, personagens e imagens que aceitam ser mirados por uma infinidade de ângulos, como se cada narrativa pudesse, além de dobrar-se sobre a riqueza de sentidos impressos em si própria, servir de foco de iluminação das outras. Como se o livro fosse uma cartografia de estados, sensações, descobertas. Em cada texto, a frase mais certeira para captar uma percepção da vivência diária, tão logo clara e vista, tão logo alterada e obscura. Tudo arquitetado de modo que a beleza e o domínio do exposto não partam jamais de um centro único de controle (a autora não legisla), e sim de uma liberdade de escrita e de visão, capaz de facilitar que as configurações mentais produzidas pelas personagens possam por si mesmas expressar-se.

As personagens ficam encarregadas de seu destino possível, e se elaboram. Não sem esforço, pois declarar-se — e deixar-se olhar — impõe percorrer trajetos nem sempre suaves e cumprir ritos indispensáveis à atividade da vida, por mais estranhos que pareçam, considerando o lugar-comum a que quase sempre se chega após tantos embates. A feitura gráfica de Clarice investe nesse ato delicadíssimo de deixar a público ir se exteriorizando, sem nenhuma pressa, aquele estado íntimo e privado cuja inalienável existência em todos se reconhece, mas que cada qual, com seus recursos, procura disfarçar. Retardar faz parte, tanto quanto enfrentar ou resistir.

A bela crueldade dos “casos” expostos vem disso: do fato de a escrita de Clarice não sucumbir a disfarces, o que não significa, em contrapartida, adotar processos naturais de construção de relatos. Nenhum dos textos cede às facilidades advindas do retrato das coisas, ou seja, do narrar das experiências. E sim do expressar as forças (significações, letras, processos) nelas contidas e, de modo mais ou menos forte, em nós impressas. Embora a experiência ela mesma conte — e muito —, pois é dela que se extraem as linhas de cicatrizes de que se montam as subjetividades (para Clarice, tendo-se experimentado seja o que for, nada auxiliará o retorno ao tempo antecedente ao contato com a matéria densa do existir), o seu valor é limitado, pois a informação que dela — da experiência — se recolhe é, apesar de intensa,

instantânea (“a verdade é um relance”, Clarice dirá). Os sentidos da experiência só estarão firmados quando puderem transformar-se em algo mais que pessoal, quando se expuserem com tal materialidade que venham a tangenciar e identificar experiências distintas, mas aparentadas por seu valor vivencial, e a forjar uma fresta de abertura ao entendimento, mesmo que ainda não inteiramente formulável em palavras. A experiência só então ultrapassa-se, transpõe o tempo preciso de sua ocorrência e transfigura-se em memória criadora, em matéria de arte; para isso são necessários os artifícios da distância, da disponibilidade, do esquecimento, e os artifícios da língua: a escolha e o emprego exato do vocábulo, a justa construção sintática (nos contos, há verdades que são expressas claramente, na frase mais reta; outras que obrigam à sinuosidade, ao distúrbio, à nublagem). Os recursos advindos de uma escolha e de um remanejamento de valores de que se vai tecendo o projeto escritural de Clarice favorecem a passagem da vivência à obra. Redistribuir, dar uma feição, mesmo à dor, é, nos textos, a extrema alegria. A nova ordem é a condição para que cada coisa venha a ser aquilo que é — para assim expandir-se em sua magnitude. Nessa reversão, Clarice vai mais longe: dramatiza (põe em cena) a tarefa do escritor como sendo a de realizar a “simples” e quase impossível função de nada fazer além de deixar brotar o que sempre esteve brotando. Escrever consiste assim em fertilizar o solo das afecções humanas, auxiliando dar-se

à luz toda espécie de vontade, do mais rude ao mais suave sentimento. Ódio, amor, ternura, piedade, nojo e... alegria. Nenhum desses termos, urdidos nos contos, estará preso ao modo habitual como os tratamos, nem jamais poderá ser entendido isoladamente. A moralidade e a semântica das forças primárias das ações humanas serão lentamente revertidas. No espaço dos *Laços*, a potência das paixões externaliza-se, arrebata, explode. Forma um território selvagem, que a mão do homem é incapaz de domesticar. O mundo apresenta-se, à nossa revelia. Nem mesmo o mais recluso espaço da casa escapa. Encontra-se invadido por formigas, baratas, rosas estragadas, galinhas-mães, notícias exóticas de jornais. Ou, ainda, nele germinam medos, desejos, interditos, resistências. E toda essa massa de sentimentos é viva e lateja. Nem no restaurante estaremos livres da morte ou da vida. Em cada conto organizam-se fios de uma rede muitíssimo bem trançada. Fios que se juntam aos fios dos outros contos, compondo uma trama de significações que não param de se remeter: somos tomados de sustos, como se nos encontrássemos numa sala de espelhos a nos revelar a cada instante uma face diferente e no entanto sempre tão próxima de nós mesmos. Os sustos do reconhecimento dão-nos, contudo, uma visão extremamente amorosa dos homens, ensinam-nos que a fraqueza, reconhecida, compõe-nos também. Olhá-la sem enterrar ou dissimular o crime tem a sua grandeza: é uma força, a força possível.

Para que as paixões — o poder de ser afetado — estabeleçam seus mapas, formulem seus sentidos, cumpram seus rumos, é necessário, em Clarice, que haja entrega, algum abandono (é preciso estar despreparado para saber). Entrega e abandono de quem escreve, entrega e abandono de quem lê, entrega e abandono das *personae* que vivem, nos textos e em certo instante, suas pequenas — e irrecusáveis — existências. Mas a entrega e o abandono não surgem de um relaxamento propositado, de uma determinação oriental e zen; abandonar-se, entregar-se, esses atos só são viáveis porque se encontram inscritos, estampados nos jogos de recuos e avanços. Nada, pois, vem a nascer e tomar sua emergência definida, embora provisória, caso não se opere num campo de luta. O corpo respira, porque os dois movimentos existem: contração e distensão. O conflito é gerado nessa arena, entrega e recusa, leveza e peso. As procuras presentes nos contos retraçam esse ritmo pendular e exaustivo. E porque a procura é luta — envolve decidir (cindir) —, dilacera. A escrita de *Laços* expõe tal processo e por isso não só se deixa arrastar: arrasta. Tanto o texto quanto as personagens debatem-se (seguem e recuam) entre o *bom cotidiano* (com sua carga de valores já dominados e a doçura aparentemente inofensiva do clichê, dos atos e das falas) e a *dolorosa visão do impensado*, o encontro com o que sempre esteve ali, compacto e comum, e que aos poucos se abre em rupturas, declarando seu estado vital e ativo de degenerescência e degradação. É a cozinha onde algo explode, é o cego que

masca chicletes no escuro, é o mundo absorvente do Jardim Botânico, é o cão a exigir que se cumpram as existências e as identidades sem concessões. As rosas a revelarem haver outros modos de perfeição; o bolo que se apunhala e que se esfarela, como a vida; o amor que se torna ódio, o búfalo e o enfrentamento do par, na solidão; a fome e o desejo da adolescente no largo da Lapa, a perda do controle, do ritmo e da hora, a passagem inevitável da sexualidade. É o mal-estar da doçura da menor mulher do mundo, a tênue substância do ser quase animal, amar e parir. A vida e a morte, o nascimento e o desgaste, a economia e o dispêndio, o sossego aceito e a desordem emocionante, a alegria e o horror. Tudo amalgamado e diverso.

Ao aceitar-se o livro, poderá alguém sentir-se como a personagem Ana, do conto “Amor”, como numa roda-gigante — experimentam-se o descontrole e o êxtase, nascidos da grande argúcia da criação. Passará da densidade da frase, ora por demais contínua, unida e cheia, à mais reta sentença, à plena limpeza, para, logo adiante, deslizar em construções subitamente acidentadas. Provavelmente flagre as filigranas de tempo, o exato momento em que os textos tocam o difícil elo que une (e separa) as relações intersubjetivas, varando, sem pudor e às vezes cruelmente, o seu núcleo tenso e matérico. Os laços (e os afetos) aproximam e apertam: unem e ao mesmo tempo aprisionam. Laços e coleira, vistos com humor e compreensão. E passará, como passamos todos, a fazer parte disso: a mãe, o

cônjuges, os filhos, os parentes, e os estranhos, e a estranheza — a inquietante família que recolhe, na casa ou no mundo, os homens. *Conviver* é uma das tópicas filosóficas que perpassam os contos. Nos seus impasses, assim mesmo urge *viver*, pois a realidade é a realidade que é, e estar nela não consiste em condenação, e sim em exercício, o puro desafio trágico: lidar com o de todo dia, extrair do vulgar das coisas a sua grandiosidade. A nossa frente, a extrema habilidade, tantas vezes impetuosa, de criar com poucas e seguras pinceladas telas capazes de clarear por segundos a compreensão ativa, pondo-nos no mesmo clima de linguagem. Forja-se, pela escritura, uma fusão de sentidos em que as personagens — incluindo-se aí tanto quem escreve quanto quem lê — se encontram possuídas por uma força que as transpassa, dirigindo-as para além do inteligível, a uma espécie de desmaio, de sonho, de anestesia da racionalidade; a razão aí desdobra-se em outras formas: sensoriais, corporais. Constrói-se a passagem sutil do mais prosaico ou mais fictício e poético estado de revelação — reconhecimento mágico daquilo que nenhum nome pode precisar, daí tantos oximoros. Todo esse jogo formal funda-se no extremo domínio de Clarice, quase absoluto, sobre a feitura áspera por que se formam as emoções. Procedimentos existenciais gerados e expostos não através de uma psicologia de personagens (não há, a rigor, psicologização; nenhuma relação de causalidade, nenhum centro, nenhum núcleo-chave explicativo; em nada os textos se assemelham aos dos grandes

escritores psicológicos do século XIX), mas pela capacidade de deter-se pacientemente na superfície dos sinais (pois em Clarice tudo prenuncia) e nela palmilhar suas excrescências, cavidades e estremecimentos. Uma arte que se faz, em grande delicadeza para com a verdade sua, por não determinar um eixo de sentido único para o outro e por não ocultar a mão que cria. Confecciona-se então uma escrita próxima à arte da performance. O escritor trabalha, e os contos surgem como se estivessem sendo feitos ali, em presença do leitor. Como se jamais tivessem sido escritos antes. Como se jamais soubessem (nem personagem, ou escritor, ou leitor) o rumo que cada frase e acontecimento seguirão. E assim, ao terminar, finda como se finda um quadro, uma entrega, um mostrar-se, um movimento musical, ou como finda uma força que se excede e conclui sua energia. Os contos abrem-se e fecham-se como um jacinto, movimentos quase invisíveis, a nós entregues sob o registro de uma câmara, lenta e ampliada.

Essa força plástica que se irradia dos contos de *Laços de família* modela o amplo quadro das sensações, trazidas ao leitor de maneira quase palpável. O poder de concretude das zonas abstratas da sensibilidade dá à escrita de Clarice uma tonalidade única no seio da história da literatura feita entre nós. Não apenas os temas escolhidos a diferenciam de seus pares escritores, mas também — e principalmente — o modo como os elabora. Em uma história das formas, uma história dedicada aos meios

de construção utilizados na literatura brasileira, Clarice ocupa uma espaço solitário, todavia irradiante. Nunca antes o universo feminino foi tão minuciosamente palmilhado; não com o intuito de manifesto, em defesa ou em acusação, mas simplesmente como mostragem afetuosa de um trajeto em processo, como traçado de um roteiro das direções desse olhar inaugural. Poucas vezes as técnicas verbais de fabricação do imaginário foram de tal modo intensas e inventadas. A feitura dos contos parte de uma leveza de espírito inigualável. Por permitir-se escrever despida de todo *a priori*, suas narrativas tornam-se móveis, situam-se em diferentes posições, deslocam-se. Tal disposição permite que aquilo de que venha a falar acabe por existir por conta própria. A escritura cede, se não para ser um pouco o outro, pelo menos para com ele identificar-se, conquistando ambos a excelência de suas diferenças. O evidente modelo desse recurso à mobilidade e à diferenciação encontra-se logo na primeira narrativa, “Devaneio e embriaguez duma rapariga”. O ângulo de visão adotado, o de uma falsa terceira pessoa, impede a condução do texto segundo a vontade de um narrador externo aos acontecimentos. Sucumbe-se ao mundo linguístico da personagem. As construções no infinitivo, o léxico, as imagens e o ritmo são a matéria empregada na corporificação dessa persona textual: é a variante lusa da língua portuguesa que lhe dá um rosto e uma existência; um estado de língua — bem mais que conflito, fato ou ação — tece a narrativa. Pela língua e por sua melodia específica, as passagens

de tempo e de sensações fluem como ondas, verdadeiras “cortinas” cinematográficas a marcarem as mudanças de estágios do corpo: languidez, sensualidade, penumbra, revolta. Uma quase coreografia: indo do corpo que repousa (instala-se na preguiça, no nada fazer) ao corpo que pesa, tem carne, exibe-se.

Os contos intercomunicam-se. “Amor”, “A imitação da rosa”, “O búfalo”. Também aí as personagens femininas adultas são as construtoras de suas narrativas. São produzidas por suas linguagens, pelo equilíbrio de seus hábitos imagísticos e verbais. Situadas no espaço entre o nada fazer e o tudo fazer, todas elas procuram ou deparam com o par, com o assemelhável. Em “Amor”, o cego; em “A imitação da rosa”, as rosas; em “O búfalo”, o búfalo. As três descobrem-se na órbita da natureza: o Jardim Botânico, a flor no vaso, o zoológico. O irracional e suas terríveis verdades. Nos três contos, a violência da vida quando independente de um controle, quando desprotegida da rotina doméstica, da segurança, mesmo instável, das solicitações do cotidiano previsto. Nos três, enfim, o amor, como Clarice o concebe: saída de si, comunhão extasiante com o outro, desordem do corpo, náusea, piedade, revelação. Em “Preciosidade”, “Mistério em São Cristóvão”, “Começos de uma fortuna”, a explanação vivida dos ritos de passagem do mundo adolescente ao mundo adulto, a pesquisa sobre a diferença entre processos culturais e afetivos, femininos e masculinos, a necessidade do preparar-se. Em

“O jantar” e “O crime do professor de matemática”, a confrontação das personagens masculinas, o embate entre força e fragilidade, entre vida e morte, entre recusa e aceitação; ensaios, pois, filosóficos sobre a ética das condutas. Em “Feliz aniversário” e “Laços de família”, também o amor, também a insegurança, também a revelação súbita e densa de que é preciso viver, e, sobretudo, a análise do inviável contato entre próximos estranhos, o doído experimento da convivência e do fatal uso das moedas codificadas das relações sociais, os clichês, a insuportabilidade do silêncio, o horror à morte, a doçura amarga e quase ridícula da gregaridade imposta. Em “A menor mulher do mundo” e “Uma galinha”, o exame do informe, da matéria humana quase reduzida a nada, e no entanto pulsante. Maternidade em ambas, metáforas da história do feminino, das relações entre homem e mulher, submissão e luta, delicadeza e medo, e amor, ainda.

Tantas duras verdades, gerando contudo o mais puro encanto, por quê? Porque os contos são também longos poemas, feitos por atonias, notas, repetições, melodias, diversidades rítmicas. Porque a arte neles, plástica e musical, é doadora; não impõe um valor. Dedica-se à diferença. Uma arte que concede a si e ao outro que a existência tome o rumo que puder. Pois há beleza extrema no banal, há beleza extrema no viver qual seja o modo: mesmo o pior tem seu gosto. Mas a beleza é difícil, estando embora em toda parte. A vitalidade nauseante

e desejável do Jardim Botânico, os frutos que apodrecem, as vitórias-régias, os gatos silenciosos têm tanta grandeza quanto o modesto conforto do lar. Obedecer, se possível, tem lá o seu valor. Passar as roupas, ser uma esposa pode, se possível, ser uma conquista. Acatar o impensado também.

Uma máquina — diz-se — é tão mais sofisticada quanto de menos peças careça. Aperfeiçoar-se — este termo insólito — distanciaria-se do acumular, do superpor, do crescer. Talvez venha de uma outra ordem de sabedoria, a do reconhecimento: a capacidade de ir aos poucos atingindo, e conquistando, não propriamente o essencial, mas o inevitável. E o inevitável é construir-se. Trabalho dos mais difíceis, pois tem de recorrer a exercícios e ferramentas de corte, de ajuste e de polimento, bem como aos instrumentos necessários à produção de arestas e asperezas, ofertando a tudo a liberdade de seu sentido possível. Acionar a outra natureza da memória — o esquecimento —, e valer-se do seu dispositivo técnico imprescindível ao esforço da economia: avaliar e escolher.

Percorrem os contos a diversidade das cenas e tocam, com as mãos treinadas para receber e doar, a força concentrada de cada uma. Algumas vezes rir faz parte, e lá estão o humor fino, o paradoxo, a perplexidade. Para além de quem olha, o poder dos atos em si mesmos, como se os próprios acontecimentos pulsassem. E pulsam. Outras vezes, o lirismo, a frase filosófica,

a percepção distraída; a arte e a história miúdas, provisórias, e contudo absolutas, dos indivíduos. Na escrita, retidos e soltos, como cápsulas ou coágulos de energia, os estilhaços da precária — mas única — densidade nossa, tantas vezes relegada, tantas vezes elidida.

LABORAR

Felicidade clandestina, além de seu tão lindo título, afirma desde a abertura, por meio do enclave dos termos (o substantivo, o adjetivo) uma *condição* (nem máxima, ou escolha): sentir assim, e assim dizer. Para Clarice, quase sempre toda (quase toda) felicidade só o é se clandestina (em público, acordos e disfarces tornam-na, muitas vezes, mercadoria, moeda — comprometedora, necessária também, comunicação com o mundo). Os vocábulos — “felicidade” e “clandestina” — contêm indicações semânticas culturalmente contrárias, embora formem, no título, um belo sintagma, tenso e harmônico em um único tempo, cumprindo o adjetivo seu papel de tornar o determinado a que se agraga inconfundível. Logo no primeiro texto, de onde se extraí o nome geral da reunião dos contos, narra-se a história, com traços também autobiográficos, da crueldade de uma jovem colega da menina narradora: conhecendo aquela o amor desta pela leitura, passa então a exercer o seu sadismo propondo emprestar-lhe o livro desejado (*As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato), marcando o dia do empréstimo, um dia a substituir-se por outro, sempre protelando com falsas razões, gerando uma espécie de suplício de Tântalo — expõem-se as difíceis relações entre os seres.

Relações medidas, de um lado, por um tipo de carência (a da menina — Clarice? — que deseja o livro); e, de outro, por outra natureza de falta (a da colega), a que nasce do desejo de subjugar. A felicidade advinda desta segunda maneira supõe que o desejo só será suprido (por provação e retardamento) com o domínio sobre o desejo da outra. É necessário pois alimentar, fazer crescer esse desejo externo, para ter o seu próprio parcialmente satisfeito. No caso de Clarice — chamemos por esse nome a personagem narradora —, o desejo dirige-se a um objeto, o livro. A felicidade consiste no encontro do desejo com o objeto: conseguir o livro. Um desejo direto. No caso da menina que detém a posse do livro, o desejo volta-se inteiro para o desejo daquela que deseja — deseja-se o desejo. Portanto, não pode emprestar o livro. Satisfazer aquela que carece (a que quer o livro) seria perder, abrir assim mão de sua própria felicidade, também construída clandestinamente (talvez mais ainda clandestina, mais recôndita, pois produzida no escuro das paixões) e manifesta em jogos violentos, gerados pela inocência brutal de uma sabedoria crua — mas a possível: prometendo e negando amplia seu pequeno, mas seu, *poder*, dele extraíndo alguma satisfação, alguma completude. Desse modo, dos fatores que intervêm nas relações intersubjetivas, ressalta-se particularmente talvez o mais básico — o desejo (ordem e deriva, sob a égide de uma singularíssima ética). Assim é que, obtido o livro, por parte da menina leitora, satisfeito tal desejo, a grande felicidade advirá do gesto

seguinte, a efetivação de um ato: ler. Para ampliar a felicidade, será preciso não se precipitar, e assim — de modo diferido mas assemelhado ao da outra — estender a distância entre vontade e ação. Prorrogar: “Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abri-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim”. Direto era o desejo, mas curva a matéria a extrair-se — prazer. Curva a ponto de requerer susto, ansiedade, sentimento de perda, proibições, a dor alegre — desejo e ética, em conto envolvendo clandestinidade e leitura. Proposições temáticas e narrativas crivadas de teor crítico da arte de avaliar: uma fábula dos quereres. Possuir, tocar, ceder o quê? O livro, seu potencial erótico e docemente exemplar. Movem-se (no saber) forças psíquicas, pulsões, valores. Escreve-se, com a fúria da lembrança, a memória de um tempo, quando se teria julgado viável conquistar o amor e a sexualidade “simplesmente” assim: na excitante atividade da leitura (“Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante”). Com ela, a aventura e a imaginação.

Há vingança, ajuste de contas, nas primeiras frases do conto: “Ela era gorda, baixa, sardenta”.

Mais que não haver história, quase não há sequer narração: há fluxos. Fluxos de estados de pensamentos. A narrativa como tática, lúdica e guerreira: um de seus valores formais. Para tanto (a que lia agora escreve), compor ritmos, rever sensações, unir (e constranger) vocábulos. A frase passa a ser impressa, como quem tivesse entregado a mão à vida selvagem. Mas também tratará ao texto frases outras, suaves (mãos de quem tocasse flauta). Dessa articulação de estados, a beleza de *Felicidade clandestina*, o livro. Uma beleza que não se encontra na coisa inteira, mas na inteligência dos trechos. Trechos com tanta potência conceitual e melódica que superam o todo dos “relatos”, sustentando-os. Livro em que a potência das partes lateja. Muitos acordes sem fatos, mas se algo necessita ser contado, que seja (terá também seu brilho contar, atender a algum leitor — àquela que algum dia terá sido). Contudo, não se deixará ruir o esplendor do detalhe a iluminar o conjunto, a raptar o olho: seguimo-lo em *hipnose*, sedução e amor em abundância disseminados. Como exemplo, dois parágrafos iniciais do conto “Os obedientes” (um conto de importância secundária, quase “malfeito”, e no entanto com esse início de inebriante agudeza): “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer. [...] Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a

contar, começam a faltar as palavras que não o traíram. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que, se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo uma gravidade como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial? Ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela, hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida. O fato inicial está suspenso na poeira ensolarada deste domingo — até que me chamam ao telefone e num salto vou lamber grata a mão de quem me ama e me liberta.” O trecho, muito claro, serve para postergar (o fato a ser posto) os perigos das narrações, a dificuldade em dar início. Daí a grande bênção de ser chamado para outra coisa, salvar-se pelo telefone. Um domingo e uma história mal resolvidos, libertos pela piedade do de fora. Resta lamber a mão do outro, e, por intermédio desse, desprender-nos — começa-se a dizer, pronto, afundar-se o pé, livre e comprometido; e assim segue-se já a afundar.

Felicidade clandestina — não é do mesmo peso de *Laços de família*. Não tem o polimento absoluto desse. Em *Felicidade*, há o lixo da língua; as debilidades dos fatos e a necessária, e tantas vezes nauseante, obrigatoriedade de com eles lidar. Portanto, há ferocidade — com modéstia e aceitação. A graça não está mais relacionada ao executar perfeito, nem à coisa conclusa.

A graça agora bem se define com os verbos “ensaiar”, “exercitar”. Textos em preparo; muitos, muitos. Escritos por diferentes estratégias. Dois deles são excepcionais — talvez não sejam contos, e sim tratados técnico-filosóficos dos processos da percepção e do conhecimento: “O ovo e a galinha” e “Menino a bico de pena”. Dois outros são também... belíssimos: “Os desastres de Sofia”, “A legião estrangeira” (exames de afecções terrivelmente fortes e básicas ao polimento do espírito). Um outro (como nomear sua, digamos, particularidade?): “A quinta história” (neste, os mecanismos gerais do livro inteiro estão presentes, e todos os recursos do riso: reduzir, repetir, amplificar; pelo retorno alterado, pelas transformações dos sentidos, dá-se a espiral passagem da informação particular, banal e ligeira à violência assassina e, logo, à submissão à ciência coletiva). Sublinhem-se ainda dois mais: “Esperança” e “A criada”. Ter a floresta na alma, no segundo. Pesquisar, no primeiro, uma afecção única e as minuciosas relações que ela estabelece com outras: manter ou não a frágil esperança (o inseto, o sentimento), ou deixá-la à mercê da aranha — que tem fome: os limites do agir entre destinos (vicissitudes) que se observam, pois em tudo há *drama*. Dele brotam (e escrevem-se) histórias — a fortalecer-nos mais e mais (por entendimento) ante as convenções mudas, e com teias. Deveremos cumprir os relatos, vivendo e construindo os meios para que sucedam? Deveremos matar ou não a aranha que nos vem ou socorrer contra o perigo verde e invisível da esperança, ou devorar nossa tão

frágil ilusão? Morta a aranha, continuaremos — nós, aqueles que temos *menos do que fome* — a manter a vida do querer (e do esperar)? Há um filho nessa história. Um filho tudo pode, quase tudo pode, e não serei eu, a mãe, a impedir-lhe o ato do qual não terá escolha — que ele use a força, defenda a sua vontade, decida o seu melhor, embora eu, a mãe, observe. Estremeço. A decisão é sua; é dele e, mais ainda, vossa: podeis encerrar a leitura, rasgar a folha, virar a página e.

GUINDASTE

À maneira de quem transforma um livro em roteiro, filme, dança ou ópera — dar à breve parte de “O ovo e a galinha”, incluso em *A legião estrangeira*, a convenção gráfica do poema; ei-lo — o poema —, até onde ele é, por efeito de uma torção sobre aquilo que permitiu a ele estar (qual se apresenta em livro de contos) ocupando toda a horizontalidade da página. Poemas costumam deixar-se estender na vertical. Esses diversos repouso e direção (erguidos) parecem ser um dos seus primeiros modos de indicar o que querem e, portanto, de que se constituem e como podem ser tratados. Coloquemo-lo de pé:

De manhã
na cozinha
sobre a mesa
vejo o ovo.

Olho o ovo
com um só olhar.

Imediatamente percebo
que não se pode estar vendo um ovo.

Ver um ovo
nunca se mantém no presente:
mal vejo um ovo
e já se torna ter visto
um ovo há três milênios.

- No próprio instante
de se ver o ovo
ele é a lembrança
de um ovo.
- Só vê o ovo
quem já o tiver visto.
- Ao ver o ovo
é tarde demais:
ovo visto,
ovo perdido.
- Ver o ovo
é a promessa
de um dia
chegar a ver o ovo.
- Olhar curto e indivisível,
se é que há pensamento;

não há;
há o ovo.

– Olhar
é o necessário instrumento que,
depois de usado,
jogarei fora.

Ficarei com o ovo.

– O ovo
não tem um si mesmo.

Individualmente
ele não existe.

Ver o ovo é impossível:
o ovo é supervisível
como há sons supersônicos.

Ninguém é capaz
de ver o ovo

O cão vê o ovo?

Só as máquinas
veem o ovo.

O guindaste vê o ovo.

Receber pois o trecho como poema. Longo poema matemático (equações, dispositivos, redes).

O título expõe um modo de enumeração binária, paralelística e dobrável: dois objetos (seres, substantivos), tendo o conectivo (“e”) a função de eixo, a separá-los, a aproxima-los e a diferenciá-los, como por uma linha de um paradigma existencial e semântico. [Ovo/galinha implicam-se; diversamente de ovo/copo, por exemplo]. Não há contrastes notáveis a não ser aquele mais comum e tão poderoso na língua: o “o”, o “a”, marcadores de gênero e de *gender*: relação entre posições distintas, vinculadas contudo pelo “e”; masculino, feminino. Sob essa estrutura elementar e minimal, as remissões alusivas: *a) à cartilha* — o primeiro aprendizado, o reconhecimento da letra: soletrar, ler; pertencer, desde cedo, ao mundo gráfico, com seus intercâmbios, ainda tênuas, com os sensos; *b) à fábula* — a promessa frustrada de uma história a se desenvolver, a aventura daquelas personagens no título identificadas; *c) à sentença filosófica* (e também infantil) — que contém na linha reta do enunciado — “O ovo e a galinha” — a pergunta que, ao texto, parece já não mais

importar; questões riscadas quanto à origem e remetidas sempre aos começos — das aprendizagens, das moralidades, dos entendimentos.

A estender um pouco além a expectativa contida na remisão à fábula, um traço preciso, direto e certeiro de abertura narrativa: “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo”. O processo de iniciar é mais visual que narrativo, embora traga elementos de algo a acontecer: o espaço, a coisa vista, aquele que vê. Por ser plástico-discursivo, o recurso organizador será o do *plano*, que vai se fechando. Bem aberto em “De manhã”; menos aberto, mas ainda geral, em “na cozinha”; concentrado em “sobre a mesa” e logo inteiramente em foco: “o ovo”. O verbo — “vejo” — está fora. Anterior ao restante da frase. Situa-se como termo exclusivo de um ato e de uma consciência, mesmo sem pensamento explícito. Sendo assim, conterá toda a frase, esta: “Vejo: de manhã na cozinha sobre a mesa o ovo”. No entanto, só aquela outra expressão há, pois o verbo “ver”, conjugado na primeira pessoa, apenas se manifesta como consciência quando posto bem próximo, bem junto do que lhe provoca tal efeito de reconhecimento; mais que isso, de constatação: “vejo o ovo”. Duas formas visuais (geométricas) assemelhadas também no som (*o olho*, *o ovo*) pela insistência da figura gráfica da letra *o*, e toda a sua sutil diferença de musicalidade.

A frase — uma seta em direção ao alvo. Absoluta, modulada. Seu desenho a formar o lógico e diminuto poema, completo em si. PlatITUDE e luminosidade:

De manhã
na cozinha
sobre a mesa
vejo o ovo.

A melodia do *o* expande-se: “Olho o ovo com um só olhar”. Tudo então partindo da arte do singularizável, a medida certa do único. O *eu*, o *ovo*, o *olhar*. Este ato — particular —扰urba a consciência da frase anterior, pela troca de verbos. Antes, “vejo”; agora, “olho”. Dois processos de percepção, logo cognitivos: *ver/olhar*. Olhar, mais plástico e mais externo — sua força estética nasce de existências frente a frente, momentaneamente sem história, sem desejo, sem utopia ou lembrança. *Ver* pode ser imprevisto, sendo sempre, entretanto, tomar conhecimento. Por vezes funciona como uma maneira de: deparar — ver sem que se espere ver. Outras, é fruto de uma i.n.t.e.n.c.i.o.n.a.l.i.d.a.d.e, de um gesto efetivo, deliberado. *Olhar* também por vezes assim é. No entanto, não exerce a capacidade de acionar naquele que olha os mesmos sentidos que atuam naquele que vê. *Ver*, na tradição da língua, refere-se à... pessoa; *olhar*, nem tanto. O sujeito (gramatical), com seus sentidos e graus

de presença ou ausência, faz-se o diferenciador. *Ver* contém o traço [+ eu]; *olhar*, o [– eu]. Pelo olhar, o mundo e o sujeito são coisa — mecânicos ambos. *Ver* dispende grande carga de energia — a subjetividade é posta em ação. Gasta-se: “Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo”. Não é possível um agir continuado para o verbo “ver”. Não se aguenta *estar vendo*. Isto em virtude de o *ver* incluir, em seu próprio caráter, o *quem vê*. *Quem vê* está carregado de desejos e de recordações: “Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios”. O *ver* é viciado. Move-se, ou para trás (infinitamente — a remissão à origem e seu fincamento em solo para sempre distante, a nos separar do ato e do hoje: “No próprio instante de se ver o ovo ele é lembrança de um ovo”), ou para a frente (um dos diferidos modos de a origem orientar-nos). Dirigir-nos: “Ver um ovo é promessa de um dia ver o ovo”. *Ver* depende do *rever*, está sob as leis do reconhecimento; logo sob as da convenção: “Só vê o ovo quem o já tiver visto. Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido”. O visto jamais é visto. Vê-se outro algo — o que se aprendeu a ver. Cola-se sobre a coisa vista a já vista. Anula-se o novo de imediato. Ajusta-se a ele um saber dado, filho do hábito, em débito com o lado triste da memória, o da naturalizada obediência a esquemas fixos. Falta ao *ver*, portanto, ignorância, desprendimento, disponibilidade — disponibilidade ativa, como a das paixões.

Distintas, apresentam-se as sentenças do *olhar*:

- “Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo”;
- “Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora”.

Um dos dois seres (*o olho/o ovo*) deve ser excluído. Isso para que muito pura e polida possa ficar *a coisa*. A que restar. Dois mecanismos, duas mecânicas até certo ponto interdependentes. Duas máquinas. Das duas, a primeira — *o olho* — é a menos precisa, pois dependente. É um aparelho com alma, ainda necessita do corpo que o acione. Não consegue de modo pleno escapar ileso a um *quem* com todos os seus históricos e afetivos meios de subjetivizar e conhecer. Jogue-se, então, fora a *máquina que olha*. Já não se poderá dizer: *a coisa olhada*. Nem mesmo — *o ovo*. Mas há o ovo. E.

– O ovo
não tem um si mesmo.

Individualmente
ele não existe.

O impossível *estar vendo*, o olhar a ser desprezado; eis apenas: *o ovo*, suas relações com a exterioridade mais rigorosa (“*o ovo* é

supervisível como há sons supersônicos”). Daí ninguém, nem mesmo um cão, podervê-lo — é humano, demasiadamente humano. O ovo não é o *it*, uma vez que para além do neutro; no hemisfério das maquinarias, por meio de processos primários, brutos, mecânicos, automáticos (“só as máquinas veem o ovo”), gera-se a delicadeza do ovo. Por essa razão, seu par é o guindaste: “O guindastevê o ovo”. Desligue-se a máquina, com a sua absoluta, luminosa e estarrecedora cegueira norteante. E vereis do que aqui se trata.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Eucanaã Ferraz

Luiz Fernando Vianna

ASSISTENTES DE EDIÇÃO

Flávio Cintra do Amaral

Denise Pádua

REVISÃO E PREPARAÇÃO

Andressa Veronesi

Denise Pessoa

Sandra Brazil

PROJETO GRÁFICO

Daniel Trench

Santos, Roberto Corrêa dos: Na cavidade do rochedo [livro eletrônico]: a pós-filosofia de Clarice Lispector / Roberto Corrêa dos Santos. São Paulo : IMS - Instituto Moreira Salles, 2012. 1,5 Mb ; PDF ISBN 978-85-86707-89-6 1. Crítica literária 2. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação 3. Literatura brasileira I. Título.

ISBN 978-85-86707-89-6

A standard linear barcode representing the ISBN number 978-85-86707-89-6.

9 788586 707896