



CLARICE LISPECTOR: ESCRITURA E HISTÓRIA

Luiz Antonio Mousinho Magalhães

1 - *A Sombra da Palavra*

*e o viamos obliquamente, mostrando de perfil arestas
e superfícies novas, como um sólido surpreendido
em um desconhecido momento de sua revolução”*
(Proust)

Na introdução do seu *O Grau Zero da Escritura*, Roland Barthes indaga até que ponto a História social ou dado momento histórico condicionam ou interferem na construção de uma obra literária e onde situa-se o espaço para a liberdade de criação. Para o autor, é possível traçar-se “uma história da linguagem literária que não é nem a história da língua, nem a dos estilos, mas apenas a história dos Signos da Literatura” em relação à qual é também possível achar-se um fio que entrelaçaria de alguma maneira a *história formal* e a *História profunda*¹.

Ele ressalta, no entanto, que não há estreitos nexos causais nem deterministas nessa relação entre as escrituras e a História, esta posta menos a determinar efeitos do que os limites de uma escolha. Roland Barthes exemplifica lembrando o percurso da literatura rumo a tornar-se uma problemática da linguagem, aspecto que interessa bastante aqui, quando pretende-se ver algo da narrativa da escritora Clarice Lispector.

a unidade ideológica da burguesia produziu uma escritura única [pois] nos tempos burgueses (isto é, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada, já que a consciência não o era; e que, pelo contrário, desde o momento em que o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para tornar-se uma consciência infeliz, seu primeiro gesto foi escolher o engajamento da forma, seja assumindo, seja recusando a escritura de seu passado. A escritura clássica explodiu

então e toda a Literatura, de Flaubert até hoje, tornou-se uma problemática da linguagem².

Nessa passagem, assinala Barthes, quando a *fabricação* passa a ser significada, é estabelecida uma opacidade que barra o sentido de transparência especular da linguagem artística que lhe precedeu.

A arte clássica não podia sentir-se como uma linguagem, ela era linguagem, vale dizer, transparência, circulação sem depósito, concurso ideal de um Espírito universal e de um signo decorativo sem espessura e sem responsabilidade; o fechamento dessa linguagem era social e não de natureza. Sabe-se que, pelos fins do século XVIII, essa transparência veio a turvar-se; a forma literária desenvolve um poder segundo, independente de sua economia e de sua eufemia; ela fascina, transporta, encanta, tem um peso; a Literatura não é mais sentida como um modo de circulação socialmente privilegiado, mas como uma linguagem consciente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça³.

Nesses seus primeiros esboços de seu conceito de escritura, Barthes assinalaria a escritura como sendo uma função. Como função ela seria “a relação entre a criação e a sociedade, a linguagem literária transformada por sua destinação social, a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História”⁴

Fruto de uma época que permite e sugere uma literatura que expõe o pensar-se a si própria como uma sua própria necessidade, horizonte e abismo de um tempo histórico, a narrativa clariceana sabe tomar a si seu peso. Tramada em seu encorpamento de linguagem, tal narrativa traz e gera sentidos que a atravessam e são intercambiantes, não tem lugar definido, nem no princípio nem ao cabo.

Em *A Paixão Segundo GH*, por exemplo, a excruciante experiência da protagonista não termina mas traz em si seus ritmos e ciclos, na vertiginosa busca de imanência, de contato direto com a coisa-em-si e a posterior “desistência”, na constatação da necessária mediação da linguagem entre o que se sabe e sente — e o que se precisa dizer. Na percepção da linguagem como um estorvo e um possível humano, um fracasso e uma glória, um percurso inevitável.

A trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é o descaminho, é a passagem única. Não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência o nosso prêmio⁵.

A palavra é o material disponível no desenhar dessa trajetória. Tomar seu peso e sua sombra e incorporá-los à trama é o procedimento empregado na escritora, o que se evidencia sobretudo em suas narrativas longas. Usar as possibilidades da língua, as idiosincrasias do estilo e trabalhá-los como *escritura* é também o procedimento em seus contos, o que nos dá a *ver* na escuridão de seu próprio movimento, algo das relações sociais, algo da vida literariamente representada. E essa verdade nos é dada como *visão*, não como *reconhecimento*⁶. Lembrando a estréia da escritora, Antonio Candido assinalaria que

Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser, mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário⁷.

Assim, na narrativa clariceana a linguagem literária é usada como *diferença*, sentida como uma construção a oscilar entre a instauração do *estranho* e o retorno ao *familiar* — este mostrado agora em seu caráter de artifício, lugar-comum que permite a comunicação, o laço social, mas traz em si a marca do que foi *ferido nos olhos*.

Em textos como *A Paixão Segundo GH*, *A Maçã no Escuro* e *A Hora da Estrela*, o vislumbre do *estranho* se dá na busca da verdade do *Outro*, da experiência consciente da opacidade da linguagem. Em contos como *Amor*, de *Laços de Família*, a vida “média” da protagonista é traduzida na condução narrativa por vezes reduzida ao seu campo de consciência que só permite o contato com a estranheza do *Outro* por um acidente, um vislumbre em meio à automatizada banalidade cotidiana. Nele, a protagonista vê-se por um momento num mergulho estranhado

longe da segurança do familiar, livre de suas amarras. Sua partida rumo à descoberta epifânica termina com a volta à segurança da casa. O voltar ao cotidiano amesquinhado é posto na narrativa como mais um dado de desvelamento dos limites marcados pelo universo social. Assim, o viés paródico tem a segunda voz a destoar do sentido de acomodação, no mesmo momento em que o assinala.

2—Um gesto, um halo, um elo

Exibindo outras facetas da escritura clariceana, a novela *A Hora da Estrela* traz disseminada em toda sua narrativa o *germe da escritura*. Nela está posto em cena um personagem complexo, o narrador Rodrigo SM e seu embate com a nordestina pobre Macabéa, com a qual partilha um vago sentido de exílio existencial. Rodrigo SM protagoniza uma busca de entendimento do *Outro* como a empreitada de uma vertigem necessária, que oscila entre o recuo de volta ao familiar, que permite a comunicação e escapa à loucura —, e o avançar humildemente, impetuosamente, assumindo o risco de tentar sair de si mesmo para estranhar o que há de infamiliar e diferente no *Outro*. E, no movimento desse olhar, entender seus limites e seu alcance.

Ao contrário das narrativas mais longas da escritora, os contos trazem uma estruturação tradicional quanto o gênero — a exemplo dos outros contos de Clarice. Porém, o uso de elipses e outros recursos escavados no abismo da linguagem conferem a extrema força de uma escritura que percebe a impossibilidade e inutilidade da busca de uma transparência mistificadora⁸. Na construção explicitada de *A Hora da Estrela* — ou na construção estruturalmente mais tradicional das narrativas curtas, vê-se as noções de *estranho* e *familiar* instauradas não apenas tematicamente, mas também no próprio *jogo* do fazer literário.

Esses são alguns dos principais lances de uma escritura em processo, que insiste em valorizar a trajetória, em multiplicar sentidos. E o ato de insistir, na escritura clariceana, é o movimento do processo de um escrever que se quer vivo e sabe de sua potência no ato mesmo de experimentar os limites da linguagem.

Um escrever que admite e busca saber, sofrer os limites humanos, as bordas da linguagem, fazendo desta procura seu próprio sentido, sem estancar nem encontrar sua justificativa no ponto final, posto a lançar

sentidos em cada relevo do escrito. Nesta escrita, a força da *criação* tida não como “a passagem inconcebível do nada ao ser, mas [como] a admirável, infinita ação do ser sobre si mesmo, nas suas muitas figuras, na alegre variedade das coisas e dos dias”, para falar com Cortázar⁹.

Nos contos de Clarice nos é dada a visão do *familiar* como construção social. Rastreado questões relacionadas à família e à infância no mundo ocidental o historiador francês Philippe Ariès descobriu o *sentimento de família* como uma construção histórica, cujos primeiros sinais na Europa teriam começado a se delinear lentamente a partir do século XIV. Lembrando a existência de estruturas não-familiares em várias sociedades, Ariès se pergunta se não “teríamos, sem o perceber, nos deixado impressionar pela função que a família desempenha em nossas sociedades há alguns séculos, e não nos sentiríamos tentados a exagerá-la indevidamente e até mesmo a atribuir-lhe uma autoridade histórica quase absoluta”¹⁰.

Admitindo, no entanto, a disseminação da família em várias épocas, o historiador francês ressalta no entanto que o *sentimento de família* como o conhecemos é o que se estabeleceu com todos seus traços no século XVIII. Aí a preservação da intimidade pela independência dos cômodos nas casas traduziu de forma mais forte a defesa da vida privada característica da família moderna com todos seus laços afetivos complicados, com a obsessão dos pais pelos cuidados com os filhos¹¹.

Para Philippe Ariès tal novo modelo passaria a exigir uma uniformização dilapidadora das possibilidades de diversidade existente antes no mundo europeu.

A procura da intimidade e as novas necessidades de conforto que ela suscitava (pois existe uma relação estreita entre o conforto e a intimidade) acentuavam ainda mais o contraste entre os tipos de vida material do povo e da burguesia. A antiga sociedade concentrava um número máximo de gêneros de vida num mínimo de espaço, e aceitava — quando não procurava - a aproximação barroca das condições mais distantes. A nova sociedade, ao contrário, assegurava a cada gênero de vida um espaço reservado, cujas características dominantes deviam ser respeitadas; cada pessoa devia parecer com um modelo convencional, com um tipo ideal, nunca se afastando dele, sob pena de excomunhão. O sentimento da família, o sentimento de classe e

talvez, em outra área, o sentimento de raça surgem portanto como as manifestações da mesma intolerância diante da diversidade, de uma mesma preocupação de uniformidade¹²

A repulsa pelo não convencional, parece radicar mesmo na repulsa ao estranho, ao diferente em nossa sociedade. No espaço do lar é onde se instaura de maneira mais evidente essa familiaridade cega. O lar é o local onde se enraíza mesmo o habitual, o costumeiro. É o ambiente do já sabido, do previsível, onde estão dispostos objetos que somem aos nossos olhos, já tão habituados, cegos de tanto vê-los. A literatura surge aí para provar que pedra é pedra, para despertar a visão das arestas insuspeitadas nesses mesmos objetos de contornos perdidos. Arestas que ferem e revelam, arranham o olhar, interferindo nele, restaurando o seu alcance.

Isso é o que acontece também na canção *Estrangeiro*, de Caetano Veloso. Nela vê-se um enunciador que, indagando os contornos óbvios do Pão de Açúcar, desvela “umas arestas insuspeitadas” na paisagem postal da Baía de Guanabara, ante a qual o enunciador se nota “cego de tanto vê-la”. A canção dialoga com *A Interpretação dos Sonhos*. Tal intertexto está bem explícito em algumas passagens. No trecho da música onde é dito “cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo” há uma clara alusão à teoria de Freud dos sonhos como expressão (*condensada e distorcida*) de desejos¹³. Outro trecho da música (“o rei está nu/ Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu”) lembra a interpretação que Freud dá ao conto “A Roupas do Imperador”, como *sonho de exibição*¹⁴. Sentir “arestas e superfícies novas” num objeto tão visto será também o procedimento do narrador de *Em Busca do Tempo Perdido*, frente ao campanário de Combray¹⁵.

A canção *Estrangeiro* mira o estranho e cruza textos e ruídos. Tais ruídos assinalam esse um caráter de um olhar arranhado, estranhado. Ruídos e carnações novas compõem também a narrativa clariceana em seus momentos de vertiginosos vislumbres.

3- Escritura e história

Se nos romances de Clarice Lispector o flagrante da diferença e

o mundo estranho, infamiliar são conscientemente buscados e experimentados como uma necessidade visceral, na maioria dos contos o que se tem são personagens medianos agarrando-se ao mundo domado, familiar. Neles é recorrente a explosão de *epifanias* que desestabilizam os parâmetros dessas vidas presas ao forjamento de uma naturalidade grudada sobre a superfície das coisas e então vê-se a obra literária, tanto tematicamente como no plano da linguagem, armada em desfazer tal naturalidade superposta como fina e frágil fórmica sobre a estranheza do mundo.

Por um lado têm-se uma escritura que se desconstrói aos olhos do leitor, fundada numa opacidade que se revela e aos seus próprios materiais como procedimento primordial na sua inscrição, na disseminação de significações. Os contos, por sua vez, se trazem uma estruturação tradicional, guardam também um caráter de escritura, que rejeita qualquer transparência, sabendo-se, armando-se em sua espessura de linguagem, a multiplicar sentidos e disseminar olhares. Em ambas, “uma cartografia de estados, sensações, descobertas”¹⁶.

A narrativa clariceana parece confirmar-se como um traço de escritura, tendo-se esta como “a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a natureza de sua linguagem”¹⁷, a maneira como o escritor se propõe a pensar e fazer a literatura. Comparando fala e escritura, Barthes assinala que a fala se amarra a um gasto de palavras, como “uma espuma levada sempre mais longe, e só existe fala onde a linguagem funcione claramente como uma voração que arrancasse apenas a ponta móvel das palavras; a escritura, pelo contrário, está sempre enraizada num além da linguagem, desenvolve-se como um germe e não como uma linha, manifesta uma essência e ameaça de um segredo, é uma contracomunicação, intimida”¹⁸.

Nos textos da escritora o germe da escritura parece disseminado, espalha-se como cada lance de seus processos narrativos, que partem de um gesto significativo do escritor, ali onde “a escritura aflora a História”¹⁹.

Notas

- 1 BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cúltrix, s/d. p. 12.
- 2 Idem, *ibidem*, p. 12.
- 3 Idem, *ibidem*, p. 13.
- 4 Idem, *ibidem*, p. 23.
- 5 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 172.
- 6 "E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte" In: CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, B. et al. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.
- 7 CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo.. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH/ Clarice Lispector*. Ed. crítica/ Benedito Nunes, coord. Paris: Association africaine du XXe.; Brasília: CNPq, 1988. p. XIX.
- 8 Pensando a estrutura dos textos do primeiro livro de contos da escritora (*Alguns contos, 1952*) Nádía Gotlib percebe a novidade tramada no texto de Clarice, por trás da estrutura tradicional. Nas histórias, segundo Gotlib, há recorrência de um acontecimento mas "trata-se de um acontecimento especial, que ao mesmo tempo é extraído de um cotidiano e traz algo de excepcional, nem sempre passível de total compreensão. Daí que uma aparente estrutura clássica, organizada segundo princípios de obediência à ordem de início, meio e fim, não é suficiente para explicitar a sua construção, já que junto a esta aparente, coexiste outra, mais subterrânea, que praticamente questiona e desmonta a primeira, sob o disfarce de outros elementos de composição, que instauram a desordem, o desequilíbrio, o caos". Cf. GOTLIB, Nádía B. *Clarice - uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. p. 269-270.
- 9 CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. trad. Davi Arriguucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Col. Debates, 104). p. 146.
- 10 ÁRIES, Philippe. *História social da criança e da família*. trad. Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p.222-223.
- 11 O autor assinala que só a partir do século XV os sentimentos da família passariam a sofrer modificações mais evidentes, com a escolarização. Nos séculos anteriores, a aprendizagem era empírica e a criança vivia misturada aos adultos. Além disso ela "desde muito cedo escapava à sua própria família (...)A família não podia portanto, nessa época, alimentar um sentimento existencial profundo entre pais e filhos. Isso não significava que os pais não amassem seus filhos: eles se ocupavam de suas crianças menos por elas mesmas, pelo apego que lhes tinham, do que pela contribuição que essas crianças podiam trazer à obra comum, ao estabelecimento

da família. A família era uma realidade moral e social, mais do que sentimental” (ÁRIÈS, Philippe. *op. cit.* p. 231).

12 *Idem, ibidem*, 279.

13 FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Circulo do Livro, 1991. p. 177.

14 *Idem, ibidem*. p. 258.

15 PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. trad. Mário Quintana. 11 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. (Em busca do tempo perdido; 1) p. 69.

16 SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de fiandeira. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 5.

17 BARTHES, Roland. *Op.Cit.* p.24.

18 *Ibidem* p. 31-32.

19 *Ibidem*, p. 26.