

Copyright © 1999 Regina Lúcia Pontieri

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610
de 19 de fevereiro de 1998.

É proibida a reprodução total ou parcial
sem a autorização, por escrito, da editora.

1ª edição – 1999

2ª edição – 2001

ISBN – 85-85851-85-6

Direitos reservados à

ATELIÊ EDITORIAL

Rua Manoel Pereira Leite, 15

06709-280 – Granja Viana – Cotia – SP

Telefax: (11) 4612-9666

www.atelie.com.br

atelie_editorial@uol.com.br

2001

Printed in Brazil

Foi feito depósito legal

Agradecimentos

Este livro se origina de uma Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em abril de 1994.

Devo à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) o financiamento de sua edição e ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH – USP, o apoio para fazê-lo. Devo ainda aos companheiros de trabalho – professores, colegas, alunos e funcionários – a viabilização do projeto.

Aos que leram este ensaio e deram sugestões importantes, muito agradeço. Antes de todos, Teresa Pires Vara, orientadora de tese. E ainda: Berta Waldman, Davi Arrigucci Junior, Iná Camargo Costa, Joaquim Alves de Aguiar, Ligia Chiappini M. Leite, Nádia Gotlib e Vilma Arêas.

Agradeço em especial, por apoio de vários tipos, a Cleusa Rios P. Passos, Sandra Nitrini e Eduardo Lima com quem compartilho, além do interesse pela Literatura, os valores humanos – que são os fundamentais.

Finalmente, mais que um agradecimento, uma dedicatória: a Marina, por quem os esforços valem a pena.

Escuro, a experiência em carne viva de *A Paixão Segundo G.H.*, a ausência de corpo tão densa de carne que, em *A Hora da Estrela*, está materializada em Macabéa.



No Princípio Era o Verbo-carne

...todo pensamento que conhecemos advém de uma carne.

MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível*

“O movimento explica a forma” (p.40)¹, repete a consciência errante de Joana, cuja história se encarna no ritmo de fluxo e refluxo da massa infinita e indivisa do mar, lá onde Joana – a guerreira – busca refúgio e refrigério ao fim de embates agônicos. Seu parentesco com Joana d’Arc é apontado pelo amante: “...santa Joana, tão virgem” (p. 159)².

Como a donzela de Orléans, a Joana de Clarice exhibe alguns dos traços da donzela guerreira, da qual a heroína francesa é avatar³. Pois pelo modo como a figura materna é propositalmente

1. Daqui por diante até o fim deste capítulo, as indicações de página das citações de *Perto do Coração Selvagem* aparecerão no corpo do trabalho, entre parênteses.
2. Olga de Sá credita o parentesco ao fato de ambas ouvirem vozes. *Escritura de Clarice Lispector*, p. 180. Que a mártir francesa está no universo de interesse de Clarice prova-o também uma das epígrafes de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, citação do oratório dramático de Claudel, *Jeanne d'Arc au bucher*.
3. Walnice Nogueira Galvão descreve os traços constitutivos da figura da donzela guerreira, de que Joana d'Arc é encarnação. Desses traços, alguns

borrada de sua vida desde o início, o nascimento de Joana, como ocorre com a donzela guerreira, parece se dever exclusivamente ao pai. Além disso, sua virgindade atestada paradoxalmente pelo amante, aponta para a incapacidade de exercer os papéis femininos que a natureza e a sociedade atribuem à mulher: Joana não tem filhos e, embora tenha marido e amante, não se entrega espiritualmente a nenhum deles, personagens aliás transitórias em sua vida. No início e término de sua trajetória está o pai: primeiro o pai carnal, depois o deus-pai a quem dirige a súplica final.

Mas até aqui vão as semelhanças. Como freqüentemente acontece em Clarice, os laços com a tradição são retomados e subvertidos⁴. Se a donzela guerreira é “filha de pai sem concurso de mãe”⁵, o pai de Joana funciona como uma espécie de acobertamento da falta materna originária. Tanto que, em dado momento, ambos se fundem no afeto da Joana-menina para quem “mãe era como um pai” (p. 25). Nesse sentido a imagem do mar aponta para aspectos relevantes na obra. Pois sendo união de masculino e feminino, seu movimento ondulatório conformará a travessia de Joana, até o fim: “serei leve e vaga, diz ela, como o que sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas...” (p. 198).

Ao longo dos capítulos da primeira parte de *Perto do Coração Selvagem*, a alternância precisa de duas temporalidades distintas –

comparecem na caracterização de Joana, sobretudo os que enfatizam a cisão do feminino que nela se opera, ao se defrontar com outras mulheres, em quem se revê fraturada. *Gatos de Outro Saco – Ensaios Críticos*, São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 8.

4. Analisando o conto “Feliz Aniversário”, Cleusa Rios Passos mostra, entre outras coisas, sua relação intertextual com o *Rei Lear*, de Shakespeare. Tanto em termos do que é retomado quanto do que é revertido. “Clarice Lispector: Os Elos da Tradição” *Revista da USP* n. 10, jun.-jul.-ago., 1991, pp. 167-174.
5. *Gatos de Outro Saco – Ensaios Críticos*, p. 8.

predominando numa o aprendizado de vida da menina; na outra, o imaginário fantasmal da adulta – compõe um movimento ondulatorio de alternância regular. Movimento que se espaça na segunda parte: ao lado de discretas ressurreições da vida anterior ao casamento, há somente o grande refluxo final – viagem, morte, eterno recomeço – marcado pela recorrência dos indícios da infância: o pai, o relógio batendo, galinhas arranhando a terra (pp. 185 e 193). Circular e ondulatoriamente, o fim busca o início, Joana “antes da morte ligar-se-ia à infância...” (p. 192), renascendo através do “mesmo impulso da maré e da gênese” (p. 196).

Pela alternância aludida, revela-se o fio partido da experiência: infância, adolescência, maturidade, casamento, morte. A cada momento de vida, um círculo se fecha: eternamente remorrer. A experiência da corporeidade do ser, definindo-se e se fraturando em indivíduo, encontra na corporeidade infinita do mar o consolo pela perda da unidade primeira, o “tudo é um” que Joana entoa (p. 42). Mas, assim como a onda nada mais é do que o átimo de segregação da massa líquida através do movimento que lhe dá uma forma momentânea, assim também o indivíduo humano é apenas uma forma fugaz a se refazer pelas contínuas transformações da matéria⁶. “Humano – eu. Humano – os homens individualmente separados”, pensa Joana, querendo “viver mais ou melhor” para conseguir “a desvalorização do humano” (p. 90).

Entre corpo e espírito seguramente haverá descompasso: “a imaginação apreendia e possuía o futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo,

6. Otávio menciona indiretamente Lavoisier, ao pensar: “Nada se perde, nada se cria” (pp. 116-117). E completará, repetindo Joana: “...nada existe que escape à transfiguração” (p. 176). No fragmento “Lavoisier Explicou Melhor” Clarice fala da “percebibilidade das coisas e dos entes”. *A Descoberta do Mundo*, p. 694.

cego à experiência do espírito...” (p. 40). Ainda assim, um fala através do outro, com frequência através de imagens enigmáticas, como se verá melhor adiante. Com o corpo, Joana concretiza os conceitos abstratos que o espírito tateia:

A liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. [...] Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza enraizadamente profunda de não poder contê-lo no corpo por causa da morte... [...] Sobretudo dava idéia de eternidade a impossibilidade de saber quantos seres humanos se sucederiam após seu corpo... [...] Definia eternidade e as explicações nasciam fatais como as pancadas do coração (pp. 39-40).

Aqui o corpo é não só raiz como fonte de percepções que o espírito reelabora – muitas vezes em alto grau de abstração. E isso ocorre com frequência em *Perto do Coração Selvagem*, sobretudo na parte referente ao tempo da Joana-adulta. Mas o peso maior da obra é o trabalho da personagem enquanto subjetividade rememorante, imaginante, criadora. Em *A Cidade Sitiada*, como se verá, o corpo será, da mesma forma, raiz e fonte de percepções. Entretanto o espírito da personagem, por isso mesmo raso, trabalhará na superfície quase já corpo, ora espelhando-o verbalmente, ora reproduzindo com seu próprio corpo, o corpo do mundo. Este aparecerá agora como corpo visível.

Em *Perto do Coração Selvagem* privilegia-se o âmbito da subjetividade imaginante. O trabalho de imaginação está, entretanto, fundamente enraizado num corpo com o qual o imaginário se mantém em descompasso. Assim, pode ficar enviesada a trajetória da experiência ao descarnar o vivido, espiritualizando-o. O resultado, do ponto de vista da expressão, é algumas vezes um estilo eivado de enigmas e obscuridades. O capítulo 5 da primeira parte, “A Tia”, ilustra bem essas observações.

Imagens enigmáticas brotam por entre a narração aparentemente clara da mudança de Joana-menina para a casa da tia, depois de morto o pai. Durante a viagem, o “bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e de barata”, que comera antes de partir, “pesava-lhe no estômago e dava-lhe uma tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza – uma coisa imóvel atrás da cortina – com que dormira e acordara” (p. 31). O estranho e indigesto bolo, sabendo a vinho e barata, deixa a suspeita de que, junto com ele, teria havido outra coisa a engolir, tanto ou mais indigesta. Além disso, o significado da “coisa imóvel atrás da cortina”, a que se assemelha a “outra tristeza”, não se explicita no texto, repercutindo entretanto na imagem que encerra o capítulo: “Olhos abertos piscando, misturados com as coisas atrás da cortina” (p. 38).

Que sentido teria esse bolo, ingerido na casa do pai e vomitado depois da fuga da casa da tia? Que tristeza é essa que tinge de melancolia o ritual de passagem, morte e ressurreição, da casa paterna para o mundo desconhecido? Que ultrapassa as fronteiras do capítulo para retornar, ao fim do livro, na súplica a Deus-pai, feita por uma Joana que indaga “por que me fizeste separada de ti?”, reafirmando a dor e o medo da perda e da finitude: “eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte...”? (p. 194).

No plano do conteúdo manifesto, a resposta é clara: tristeza e melancolia expressam uma abstração: a Morte do pai. Mas por que vincular tristeza a “uma coisa imóvel atrás da cortina”? O que tem o bolo a ver com isso? Como antes, a vivência corporal torna possível a construção do conceito. O abstrato se encarna pela descrição do processo de constituição simbólica da morte, através da experiência do corpo. A análise dos movimentos do capítulo permite compreender como isso se dá.

Embora possuindo individualidade própria em vários níveis, o capítulo remete aos anteriores, já que enfoca uma dentre as várias “estações” de vida de Joana. Mencionados com destaque nos capítulos 1 e 3, seu pai e mãe, mais do que como caracteres complexos psicologicamente, importam pelas funções que exercem no primeiro dos diversos triângulos amorosos de que Joana é vértice. O capítulo 5 enfoca o momento de orfandade total da menina, mas a experiência de luto tematizada aqui é já dada, desde o início do livro, pela marcante embora tácita ausência da mãe morta.

No que se refere às grandes coordenadas espaço-temporais do capítulo, é possível distinguir entre os espaços de preparação e os de construção ou diluição de conflitos. A rigor, também esses últimos são espaços de travessia, marca mesma de uma história de vida feita, como diz Benedito Nunes, de um

[...] movimento interior jamais completado, que tanto possui a aparência de evasão ou de fuga, como de errância espiritual não cumulativa, ao longo da qual a individualidade perde o que vai ganhando. Diferente em cada um de seus momentos, Joana dispersa-se por muitas vidas⁷.

Ao final do livro, que não é fim de sua errância, Joana procura dar outro significado ao eterno mover-se: “Não fugir, mas ir” (p. 192)⁸. De qualquer modo, a dispersão timbra a experiência pelo crescente isolamento da personagem e se traduz, em termos de estrutura ficcional, por formas cada vez mais abstratas e esgarçadas, em que vão predominando os momentos líricos do *fluir* do imaginário.

7. *O Drama da Linguagem*, pp. 21-22.

8. No fragmento “Ir para”, o ato de “ir” aparece como aceitação do destino mortal inexorável. Clarice relata o longo choro de um gato que “parecia dor, e, em nossos termos humanos e animais, era. Mas seria dor, ou era ‘ir’, ‘ir para’? Pois o que é vivo vai para”. *A Descoberta do Mundo*, p. 25.

O capítulo se inaugura pelo deslocamento físico de Joana: a viagem de bonde que a leva à inóspita casa da tia; depois desse, ocorrerá novo deslocamento, da casa até a praia. Tais movimentos vetorizam os processos de construção ou diluição de conflitos que ocorrem a seguir: a viagem de bonde preludia o encontro áspero com a tia; a corrida pela areia antecipa o amoroso reencontro com o mar. A primeira seqüência figura a criação paulatina de uma situação de conflito crescente, de relações cada vez mais tensas entre a subjetividade e o mundo. Até que, no ponto de saturação, desencadeia-se o processo oposto de distensão. Esse jogo de forças antagônicas se repetirá, aliás por duas vezes, no capítulo 7 – “O Banho” – em que novo enfrentamento com a tia provoca a fuga para a casa do professor; e o conflito aí surgido convida a buscar refúgio novamente no mar. Entre ambos os espaços de tensão e distensão se constitui uma cerrada rede de semelhanças e diferenças que cumpre detalhar.

Escura e abafada, a casa, lugar de clausura, remete ao significado *morte*, difuso pelo capítulo: “A casa da tia era um refúgio onde o vento e a luz não entravam. A mulher sentou-se com um suspiro na sombria sala de espera...” Os móveis, “pesados e escuros”, adensam a atmosfera sufocante, onde quadros mostram “os sorrisos dos homens emoldurados”. Ausência de luz e ar, peso, prisão: imagens correlatas à da morte, pela experiência de sepultamento. Assim descrita, a casa manifesta seu parentesco metafórico com o corpo-túmulo da tia, aparecendo a Joana de modo grotesco e hiperbolizado:

[...] sua tia com um robe de flores grandes precipitou-se sobre ela. Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi *sepultada* entre aquelas duas massas de carne macia e quente... (p. 32, grifo meu).

“Os seios da tia eram *profundos*...[...] Os seios da tia podiam *sepultar* uma pessoa!” (p. 33, grifos meus).

O corpo grotesco assim figurado indicia sua interação com o mundo. Os seios formam saliências e reentrâncias. Penetram no mundo, que os penetra. São fonte de nutrição e garantia de continuidade da vida. Mas neles também a vida se esgota. Tanto a nutrição como a sexualidade, que os seios agigantados destacam, são processos desveladores do corpo não como algo acabado e fechado, mas como espaço do devir. O corpo maternal da tia reúne as imagens antitéticas de berço e túmulo⁹. O que nos devolve à falta inaugural da vida de Joana: a mãe ausente, fusão simbólica de vida e morte.

A metáfora corpo-casa é recorrente em outras obras da autora. *A Cidade Sitiada* acrescenta um elemento ao conjunto metafórico: a cidade. Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, aliás, são atualizados os dois termos da metáfora: “quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. [...] Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai”¹⁰. Além disso, a imagem da superposição de envoltórios define a estrutura folheada não só da casca da barata, como ainda da aventura de G.H. desenterrando arqueologicamente as camadas de sentido psíquico, cultural e biológico, desconstrução pela qual se opera, ao mesmo tempo, a reconstrução de sentidos novos.

O corpo a corpo de Joana com a casa-corpo da tia produz percepções e sensações precisas. À escuridão e abafamento da sala se acrescenta a viscosidade do corpo da mulher, cujas mãos eram gordas, cujos seios “podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida”, viscosidade que impregna também a casa onde “em alguma parte, certamente, alguém beberia grandes goles de azeite” (pp. 32-33).

O elemento viscoso ou pastoso é freqüente e de fundamental importância para a construção do significado total na Obra de

9. Para a questão do grotesco, foi consultado *Lo Grotesco – Su Configuración en Pintura y Literatura*, de Wolfgang Kayser, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

10. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, pp. 13 e 26.

Clarice: é a matéria que escorre de dentro dos ovos partidos ou o chicle mascado pelo cego, em “Amor”; a massa que sai lentamente pela fenda do corpo da barata, em *A Paixão Segundo G.H.*, a substância gelatinosa envolvendo a narradora de um pesadelo, no fragmento “A Geléia Viva”. Esse texto aliás, foi publicado de início na coletânea intitulada *Fundo de Gaveta*, incluída na primeira edição de *A Legião Estrangeira*. Em posterior republicação na coluna de Clarice no *Jornal do Brasil*, o título passou a ser “A Geléia Viva como Placenta”, acréscimo que evidencia a pertinência do viscoso à área semântica vinculada a *mater*: mãe, matéria, estágio que antecede a constituição da forma¹¹.

Nos exemplos citados acima, a imagem remete a uma experiência inaugural que, por sê-lo, inscreve-se no corpo de uma matéria anterior à forma. Trata-se do imaginário que Bachelard chama de “material”, vinculado ao tato e oposto ao imaginário formal, intelectualista, referido à visão e posterior àquele. Para o imaginário material, a arte se constrói como luta da mão que trabalha contra a resistência da matéria¹². Em *A Paixão Segundo G.H.*, o movimento de aderência à matéria se extrema quando G.H. põe na boca a massa da barata, indo além do contato tátil. Trata-se agora de fusão, momento em que o pólo da subjetividade se anula, sendo por isso experiência informulável pela linguagem.

11. “Amor” se encontra em *Laços de Família*. “A Geléia Viva” está na primeira edição de *A Legião Estrangeira*, pp. 171-172. Para a republicação no *Jornal do Brasil*, conferir *A Descoberta do Mundo*, p. 634.

12. Em *El Aire y los Sueños*, Bachelard se refere ao que chama de *imaginação material*, “esta assombrosa necessidade de ‘penetração’ que, para além das seduções da imaginação das formas, se propõe pensar a matéria, ou bem – o que vem a ser o mesmo – materializar o imaginário”. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, trad. Ernestina de Champourcin, 1958, p. 17; 1ª ed. francesa 1943; a tradução do trecho citado é minha.

A vivência de Joana – a morte do pai, concomitantemente com o embate contra o corpo da tia, ele também revelando-se mortal e mortífero – faz-se assim como trabalho de desgaste de matéria contra matéria, em que por isso as percepções táteis e gustativas são destacadas. O espaço se verticaliza através da experiência de afundamento, vinculada à da morte – como descida à terra – e do corpo sexuado mortal. Pois as imagens aparentadas de *terra* e *mãe* significam a morada do ser antes do nascimento e depois da morte. A fala da empregada, enquanto vai com Joana pela praia em direção à casa da tia: “– Essa areia *afundando mata* um cristão...” (p. 31, grifo meu), indica o sentido de verticalização em que se faz a experiência ambígua do corpo mortal. Entretanto ela indica ainda que entre o espaço do corpo-casa da tia e o do mar, que se lhe opõe, há também semelhanças. Se os seios, emblema do corpo feminino sexuado enfatizando a maternidade e a nutrição, são profundos e matam, também o mar “era fundo”, também suas areias, afundando, podiam matar. Vejamos porém como se antagonizam os dois espaços.

Os movimentos de fuga de Joana interrompem bruscamente uma experiência interior acumulando-se até atingir o nível do intolerável. É o que supostamente ocorrera no abandono da casa do pai morto. É o que ocorre depois do contato carnal estreito do corpo da menina com o da tia, avatar da mãe ausente, cuja materialidade sexuada lhe é repugnante. Ao ser abraçada, Joana “engoliu o enjôo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo” (p. 33), donde se vê que o bolo, comido e depois vomitado no mesmo momento em que se vê livre da tia, metaforiza o corpo morto que Joana recusa. O contato do corpo maternal aguça nela o sentido da oralidade primitiva: tanto os seios imensos como “a língua e a boca da tia” que “eram moles e mornas como as de um cachorro” (p. 33). Joana foge não só da experiência indigesta da recente morte do pai, mas principalmente daquela outra, a da mãe, que lhe inaugura a história. Mas se Joana foge da morte materna,

esse movimento é de dupla mão, pois a reaproxima, ao final, de sua própria morte. Da qual escapará pela reintegração numa totalidade utópica cujo avatar é a figura do centauro, mulher-cavalo, imagem derradeira do livro: “...basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (p. 198).

Fugindo do corpo repugnante da tia, Joana corre ao encontro do mar que, no entanto, é também corpo. E aqui cabe lembrar que Otávio cita Spinoza ao refletir sobre a natureza dos corpos que “se distinguem uns dos outros em relação ao movimento e ao repouso, à velocidade e à lentidão e não em relação à substância” (p. 120). De fato, o movimento ondulatório define tanto o mar quanto a tia, em cujo corpo o choro rebenta em ondas (p. 33). Porém, à diferença da tia, o mar é um “corpo vivo” (p. 34) porque não é sexuado. E por isso não é ameaçador, não fala, não tem sentimentos nem corpo humano: “O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios” (p. 34).

Por ser assexuado, o mar aparece também como símbolo da androginia, apagamento de diferenças que funde pai e mãe. No capítulo 3, Joana-menina, procurando não ficar com medo da mãe, cuja história inquietante ouvira pela boca do pai, pensa que “...não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai” (p. 25). E no fragmento “O Mar de Manhã”, Clarice manifesta perplexamente sua descoberta: “Como explicar que o mar é o nosso berço materno mas que seu cheiro seja todo masculino; no entanto berço materno? Talvez se trate da fusão perfeita do masculino com o feminino”. O que parece aludir ao mar descrito pela biologia como o berço da vida no planeta¹³. A androginia como tentativa de ultra-

13. O fragmento citado está em *A Descoberta do Mundo*, p. 732. A descrição do mar primordial feita pela biologia está em *O Planeta Terra*, de Jonathan Weiner. São Paulo, Martins Fontes, 1988, trad. Gradiva Publicações, p. 320.

passar a divisão sexual se manifesta ainda na concepção lispectoriana da natureza do artista. Para ela, “escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro”¹⁴.

Como ocorria na sua relação com o corpo da tia, a experiência oral define a interação de Joana com o mar, só que de modo inverso: o que antes era repulsa vira atração. Depois de expulsar pelo vômito o bolo, os beijos e as lágrimas da tia, Joana aceita o vento que “*lambia-a rudemente agora*” (p. 34, grifo meu). Contrariamente à atitude passiva de recuo e defesa contra a voracidade da mulher, ela – agora ativa e voraz – se entrega ao mar com “vontade de *bebê-lo*, de *mordê-lo devagar*” (p. 35, grifos meus).

Se na interioridade da casa faltam vento e luz, são esses justamente os elementos que, junto com a água, conformam a atmosfera marítima exterior. Durante a viagem, o bonde correndo “tornava mais forte o vento salgado e fresco do nascer do dia” (p. 31). Na fuga de Joana, a casa é invadida por “uma onda de vento e de areia” que “levantou as cortinas, trouxe leve ar fresco” (p. 33). Na praia, “o sol rompeu as nuvens e os pequenos brilhos que cintilaram sobre as águas eram foguinhos acendendo e apagando”. O mar era de um “brilho quieto” enquanto a água, correndo pelos pés de Joana, era “clara, clara como um bicho transparente. Transparente e vivo” (p. 35).

A essas oposições entre luz e escuridão, ar e abafamento se somam outras. A maciez e o calor nauseantes do corpo sexuado – os seios eram “duas massas de carne macia e quente”; a língua e a boca, “moles e mornas” – contrastam com a rudeza e o frescor reconfortantes do mar que “brilhava em ondas de estanho” (p.

14. *A Descoberta do Mundo*, p. 69. Nesse aspecto, o ponto de vista de Clarice é semelhante ao de Virgínia Woolf que, interpretando Coleridge, afirma que “as grandes mentes são andróginas”. *Um Teto Todo Seu*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 129.

34), em cujas areias “o sal e o sol eram pequenas setas brilhantes que nasciam aqui e ali” picando Joana e “estirando a pele de seu rosto molhado” (p. 35).

Contrastam-se também o sabor doce e enjoativo tanto da casa – com seu “cheiro morno... doce e parado. Mofo e chá com açúcar” (p. 32) – como da tia, cujos seios exalavam um “perfume doce” (p. 34); e a presença marcante do sal, misturado à água e ao vento. O “vento salgado e fresco” (p. 31), que sopra no nascer do dia, aparenta-se à água que Joana, com mãos em concha, tenta agarrar e que foge, deixando-lhe “a palma vazia e salgada” (p. 35). O elemento líquido, evidenciado na materialidade do mar, comparece também por exemplo nas lágrimas da tia. Uma vez mais, entretanto, a distinção se faz pelo fato de que a secreção do corpo sexuado é, por isso, repulsiva; enquanto a massa do corpo vivo marinho atrai.

Entre Joana e a tia havia o ríspido confronto de ritmos corporais não sincronizados, de modo que depois de abraçada, a menina “sentiu o rosto violentamente afastado do peito da tia por suas mãos gordas e por ela foi observada durante um segundo. A tia passava de um movimento para outro sem transição, em quedas rápidas e bruscas” (p. 32). Caminhando pela praia, ao contrário, o corpo em completa sintonia com o areal, Joana via seus “pés escuros e finos como galhos juntos da alvura quieta onde eles afundavam e de onde se erguiam ritmadamente, numa respiração” (pp. 35-36). Retornando ao assexuado, a menina encontra um corpo semelhante ao seu, plantado sobre “pés... finos como galhos”¹⁵ e, assim, aparentado com as “moitas longínquas” de onde “vinha um cheiro frio de mato molhado” (p. 31).

15. Em “Os Desastres de Sofia”, cuja heroína tem mais de uma semelhança com Joana, o parentesco entre a criança e o vegetal sinaliza naquela sua condição de ser ainda não cindido pela divisão sexual. A menina, em vias de se transformar em mulher, é assim descrita: “a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas”. *A Legião Estrangeira*, p. 13.

Findos os vários movimentos de fluxo e refluxo, expulsos os corpos estranhos indigestos – o bolo, a tia –, a total comunhão material com o mar permite agora a Joana formalizar como linguagem o impensado vivido. Pela experiência do corpo enquanto realidade fisiológica, ela dá corpo verbal ao antes inominado. A “coisa”, inicialmente “imóvel atrás da cortina”, vai paulatinamente se desvelando através de várias determinações concretas. De exterior à subjetividade, interioriza-se em “uma coisa forte dentro de si mesma”, envolvendo-a com a massa cósmica: “uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria” (p. 34). Até se configurar claramente como o último corpo, agora verbo, a ser vomitado:

Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, senti (p. 35).

Enigmáticas em si mesmas, as comparações anteriores se tornam claras quando referidas ao movimento simbólico global do capítulo que visa a transformar em experiência interior corporal e anímica, algo de início obscuro porque visto como absolutamente exterior: imóvel, atrás da cortina. O que, de passagem, confirma que o texto atualiza uma das dimensões do poético, ao reelaborar em nível afetivo o que seria incompreensível para o sujeito, do ponto de vista referencial¹⁶.

16. Segundo Jean Cohen, o tipo de inteligibilidade exigida pelo sistema denotativo é diferente daquele do sistema de conotação: “O código da linguagem normal apóia-se na experiência externa. O código da linguagem poética, pelo contrário, na experiência interna.” E, citando Victor Hugo, lembra que a poesia “é o que há de íntimo em tudo”. *Estrutura da*

Da mesma forma, ganham inteligibilidade emotiva outras frases “absurdas”, como as que se reúnem no trecho:

A tia sempre fazia biscoitos grandes. Mas sem sal. Como uma pessoa de preto olhando pelo bonde. Ela molharia o biscoito no mar antes de comer. Daria uma mordida e voaria até casa para beber um gole de café (p. 37).

A compreensão da vivência de Joana descrita anteriormente permite perceber que o trecho reconstela seus elementos principais. A viagem como rito de passagem não só entre duas etapas da vida mas entre morte e vida. A ênfase no gustativo como expressão da oralidade que timbra a relação entre os corpos. A necessidade de diluir no elemento líquido cósmico aquilo que se cristaliza como corpo morto – bolo, biscoito, corpo humano etc.

Pelo embate corporal com dois espaços-corpos diversos, Joana elabora o luto do pai de um modo que se assemelha com o ritual de cura xamanística descrito por Lévi-Strauss na *Antropologia Estrutural*. Diante de um parto difícil, cabe ao xamã fornecer à parturiente a fórmula verbal que possibilite a tradução de um processo orgânico, em termos de realidade verbal inteligível. Segundo Strauss, a cura torna

[...] pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis para o espírito as dores que o corpo se recusa a tolerar. [...] O xamã fornece a sua doente uma *linguagem*, na qual se podem exprimir imediatamente estados não formulados, de outro modo informuláveis. E é a passagem a esta expressão verbal (que permite, ao mesmo tempo, viver sob uma forma ordenada e inteligível uma experiência real, mas sem isto anárquica

Linguagem Poética, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974, pp. 170-171. Como se vê, essa afirmação difere da de Jakobson sobre o uso poético da língua. Entretanto, o crítico-lingüista russo enfatiza sempre que junto com a função poética, outras colaboram para a constituição do caráter poético de uma mensagem. Entre elas, a função emotiva, a que Cohen – na esteira do romântico Hugo – dá destaque.

e inefável) que provoca o desbloqueio do processo fisiológico, isto é, a reorganização, num sentido favorável, da seqüência cujo desenvolvimento a doente sofreu¹⁷.

O antropólogo aponta semelhanças e diferenças entre essa modalidade de cura e a realizada pela Psicanálise¹⁸. Em ambas, a dissolução de conflitos e resistências não ocorre pelo conhecimento real ou suposto adquirido sobre eles pelo paciente. Mas porque esse conhecimento possibilita a revivência de conflitos, que caminham então para o desenlace. A isso a Psicanálise chama *ab-reação*.

O trabalho de luto – abreção da morte do pai – faz Joana se descobrir como outra e, assim, ingressar no mundo das pessoas. Num momento máximo de fusão com o mar, ela já não se distingue das ondas:

Mesmo de olhos fechados sentiu que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente rapidamente, também de pálpebras cerradas. Depois voltavam de manso, a palma das mãos abertas, o corpo solto. Era bom ouvir o seu barulho.

Só então compreende: “Eu sou uma pessoa” (p. 36), como se a dissolvência na massa marítima amorfa fosse condição da plena assunção de seu ser segregado. O capítulo passa então a operar em outro nível.



Além da nítida delimitação espacial entre a casa e o mar, distinguem-se também duas formas de atuação da consciência de Joana.

17. *Antropologia Estrutural*, 2ª ed., trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970, p. 216.

18. Diz Strauss que “... a cura xamanística parece ser um equivalente exato da cura psicanalítica, mas com uma inversão de todos os termos”, passando, em seguida, a apontar as inversões. *Antropologia Estrutural*, p. 218.

Do começo do capítulo até o momento em que, de braços sobre a areia e unida às ondas, ela se descobre como pessoa, sua consciência elabora acontecimentos exteriores, de acordo com o modo como atravessam seu corpo, sobretudo pela via da oralidade. Predominam os verbos nos pretéritos perfeito ou imperfeito do indicativo, referidos a acontecimentos passados. A partir de então, a consciência passa a operar também no nível projetivo, expresso pelas formas de futuro do pretérito. Joana constrói imaginariamente o que viverá na companhia dos tios:

Na casa da tia certamente lhe dariam doces nos primeiros dias. Tomaria banho na banheira azul e branca, uma vez que ia morar na casa. [...] E ainda havia a fazenda do tio, que ela apenas conhecia, mas onde passaria agora em diante as férias (p. 37).

A construção que transparece na citação acima é ambígua. Pode se tratar, verossimilmente, de fruto do imaginário aliás fértil de Joana. Mas também pode ser trabalho de criação da própria narradora que, se no mais das vezes, acompanha muito de perto a consciência da personagem, dela se afasta em alguns momentos. E nesse caso, a construção deixa de ser projetiva para ser retrospectiva. A Obra de Clarice, aliás, tende a estreitar ao máximo a distância entre projeto e retrospecto, a ponto de muitas vezes ambos se confundirem. O efeito buscado é o da palavra expressando o vivido no próprio ato da vivência, efeito de que *Água Viva* talvez seja a melhor realização.

Essa ambigüidade se reporta diretamente ao processo de desvelamento da narradora ou de sua transformação em personagem, processo cujos indícios são poucos porém bastante claros¹⁹.

19. Para Olga de Sá, a duplicação do narrador em personagem é corolário da natureza cindida do processo ficcional em Clarice: “...à medida que se exprime, se equaciona como linguagem, se desdobra em narrador/personagem, afasta-se do coração pulsante da vida, não refletida...[...] Não há que fugir. Ou se escreve ou se vive. Ou escrever é viver. Mas Joana não

Conversando com Lídia, Joana lhe pergunta se gostaria de estar casada com Otávio. À resposta afirmativa, ela contrapõe nova pergunta: “– Por quê? – [...] Não vê que nada se ganha com isso? Tudo o que há no casamento você já tem – Lídia corou, *mas eu não tinha malícia, mulher feia e limpa*” (p. 144, grifo meu). Introduzindo-se na narrativa e refletindo-se na personagem, a narradora prepara seu aparecimento mais explícito adiante: “Titia, ouça-me, eu conheci Joana, de quem lhe falo agora. Era uma mulher fraca em relação às coisas” (p. 168).

O desdobramento da narradora em personagem reflete outro: o de Joana em algumas das mulheres com quem compõe relações afetivas triangulares. Os exemplos mais evidentes são a mulher da voz e Lídia. Com esta, Joana constitui um arquétipo feminino cindido, o que faz Otávio lamentar: “...se Lídia não estivesse dividida de Joana...” (p. 115) e leva Joana a pensar, enquanto observa a complementaridade entre ambas:

Sou um bicho de plumas, Lídia de pêlos, Otávio se perde entre nós, indefeso. Como escapar ao meu brilho e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher? Nós duas formaríamos uma união e forneceríamos à humanidade, sairíamos de manhã cedo de porta em porta, tocaríamos a campainha: qual é que a senhora prefere: meu ou dela? e entregariamos um filhinho (p. 140).

Quanto à mulher da voz, sua vida – criação imaginária de Joana – é completa, pois reúne a faceta do feminino que cumpre seu destino biológico e a que o recusa, em nome do poder de pensamento e de imaginação criadora (pp. 71-74). Num sentido

atingiu ainda a unidade capaz de resolver o conflito do escritor, conflito que sem dúvida, embora ainda espumando e latejando, o “eu” narrador de *Água Viva* resolve melhor. *A Escritura de Clarice Lispector*, p. 174.

mais amplo, pode-se ver Joana como uma arquipersonagem, já que suas características e sobretudo seu discurso condicionam a existência das demais personagens.

Por seu poder de imaginação criadora, Joana garante a superioridade entre as colegas de escola, diante de quem

[...] representava friamente, inventando, brilhando como numa vingança. [...] – Olhem aquele homem... Toma café com leite de manhã, bem devagar, molhando o pão na xícara, deixando escorrer, mordendo-o, levantando-se depois pesado, triste... As colegas olhavam, viam um homem qual-quer e no entanto... [...] era milagrosamente exato! Elas chegavam a ver o homem se levantando da mesa...a xícara vazia...algumas moscas... (p. 141).

O mesmo poder – que despontava já na menina, ao imaginar histórias sobre a boneca Arlete e inventar o falante “homenzinho do tamanho do fura-bolos” (p. 11) – tece a semelhança entre Joana e a narradora e lança luz sobre o desdobramento desta naquela. Nesse sentido, *Perto do Coração Selvagem* conta não só a errância de uma mulher ao longo de vários estágios de vida, mas também um aprendizado de escritura. E este fato justifica considerá-lo como romance de formação, tanto quanto *Um Retrato do Artista Quando Jovem* de onde procede o título de Clarice²⁰.

Ao projetar seu futuro com os tios, Joana cria imaginariamente o que está por vir. Mas, mais do que isso, ela se dá conta de que o inexistente passa a existir pelo poder criador do pensamento-palavra: “Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar”. Percebe também que o verdadeiro poder da linguagem é o de criação, não o de reprodução:

[...] nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante... Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. [...]

20. É o que faz Hélène Cixous em “Reaching the Point of Wheat or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman”, *Remate de Males* n. 9, p. 46.

Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo (p. 36).

Desse modo, descobrindo-se como pessoa – ser sexuado e segregado –, Joana descobre, ao mesmo tempo, seu poder de criação ficcional aparentado com a mentira: “Foi então que começou a mentir. – Ela era uma pessoa que já começara, pois” (p. 37)²¹.

O imaginário que se descortina – no frescor de sua pura novidade – diante dessa *artista quando jovem*, não é o mero refazer mental do possível verossímil: “titia almoça com titio”. Não o imaginário impuro porque comprometido com a ordem do referente, mas aquele que, adentrando a região fantasmal do inexistente, é *poiesis*²². Não o imaginário reprodutor, vinculado segundo Bachelard à simples percepção, mas o imaginário criador que busca nas palavras seus “desejos de alteração, de duplo sentido, de metáfora”: *flores em cima do túmulo*.

Se, como quer Bachelard, “perceber e imaginar são tão antitéticos como presença e ausência”. Se “imaginar é ausentar-se, é se lançar em direção a uma vida nova”²³, recriando a vida imaginariamente, pela linguagem, depois de ter atravessado a experiência de percepção da morte do corpo, Joana começa a construir também a personagem Clarice Lispector, construção a se completar muito depois quando, em *A Hora da Estrela*, o “autor” disser que é “na verdade” Clarice Lispector. Assim, a criação de Joana, *flores*

21. A narradora de “Os Desastres de Sofia”, referindo-se à surpresa que sentira quando, menina, acreditou ter enganado o professor com a história que escrevera, diz: “Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira...”. *A Legião Estrangeira*, p. 24.

22. A propósito, ver “La metáfora del Ojo”, de Barthes, em *Ensayos Críticos*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1973, col. Biblioteca Breve, p. 283.

23. *El Aire y los Suenos*, cit., p. 12

sobre o túmulo, pode apontar para um sentido que revela a intuição aguda e, talvez, a sensibilidade antecipatória de Clarice, sentido justificável por uma etimologia apontada em parte pela própria escritora: flor-lírio = *lis*; túmulo-casa e corpo = *pector*²⁴.

A análise de “A Tia” evidencia a importância da experiência de oralidade para a Joana-menina. Os corpos contra os quais ela se defronta (o bolo, a tia, a areia, o mar etc.), enquanto toma consciência de seu próprio, são também objetos visíveis. E disso são prova tanto a presença abundante de imagens visuais no capítulo como sua clara organização em espaços bem delineados. Mas no conjunto do livro, o tema predominante é o modo como o corpo, como fonte de sensações, serve de matéria ao trabalho de linguagem que caracteriza a aprendizagem da Joana artista. Ou seja, a ênfase vai para o corpo enquanto objeto de assimilação oral, fundamentando a experiência de criação verbal como criação carnal.

A ausência da mãe morta como o dado de base de sua vida evidencia para Joana a natureza mortal e finita do corpo. O embaite com a tia obriga-a a encarar de novo aquela evidência: recusando-a, ela vomita ao mesmo tempo a realidade da morte do pai mas, sobretudo, a de sua mãe. Esse é o ponto de partida do processo simbólico de criação. Nesse aspecto, *Perto do Coração Selvagem* antecipa a experiência de *A Paixão Segundo G.H.*

Enquanto relata, G.H. olha, come e vomita o objeto-sujeito barata, avatar da fala – que é também objeto (enquanto produto de

24. Em entrevista à TV Cultura, Clarice forneceu a seguinte etimologia para seu sobrenome: *lis* é lírio, *pector* é peito; lírio sobre o peito. Desnecessário lembrar que a imagem remete ao morto, sustentando flores no peito. A entrevista se encerra com a declaração da escritora: “Por enquanto estou morta, estou falando de meu túmulo”.

G.H.) e sujeito (pois as hesitações da falante revelam que sua experiência é também moldada por sua fala). Significativamente, no mesmo processo de engolir-vomitara a fala-barata, também a mãe é vomitada. G.H. se confessa com uma “mãe”, confundida com a mãe de Cristo pela citação paródica da prece: “Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém”. E logo adiante esclarece o parentesco entre mãe e barata: “Como se ter dito a palavra ‘mãe’ tivesse libertado em mim mesma uma parte grossa e branca ... [...] E como depois de uma funda crise de vômito, minha testa estava aliviada, fresca e fria”²⁵.

Nesse sentido, *Perto do Coração Selvagem* e *A Paixão Segundo G.H.* se assemelham pela presença maior da experiência de oralidade. E nisso se opõem a *A Cidade Sitiada* e “O Ovo e a Galinha” cuja ênfase recai sobre a atividade visionária que reduz a seus termos a oralidade e entroniza um voraz olhar fenomenológico.

O Espaço Redescoberto

...le temps y a pris la forme de l'espace

PROUST, *Contre Sainte-Beuve*,
a propósito do castelo de Guermantes.

O problema do tempo

A crítica desde cedo apontou, na ficção de Clarice, o tratamento especial dado ao tempo, de cuja configuração particular decorreria sua proximidade com os romancistas do fluxo de consciência¹. Como se sabe, a concepção de “fluxo de consciência” se vincula à do tempo como duração². A esses conceitos se refere Benedito Nunes quando diz que um dos capítulos de *Perto do Coração Selvagem* “focaliza o livre curso das idéias da protagonista a esmiuçar os próprios sentimentos e lembranças” e assim “liga-se

1. Em seu artigo de 1944, Álvaro Lins inaugurava as recorrentes alusões ao parentesco de Clarice com Joyce e Virginia Woolf. Ver o já citado “A Experiência Incompleta: Clarice Lispector”.
2. Robert Humphrey, *O Fluxo da Consciência – Um Estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e Outros*, trad. Gert Meyer, São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 8.

25. *A Paixão Segundo G.H.*, p. 61.