

A TRAVESSIA DA LETRA E DAS PERSONAGENS CLARICIANAS

Lídia Maria Nazaré Alves¹, Ivete Monteiro de Azevedo².¹ Doutora em Letras pela UFF, Professora na UEMG e na FACIG, lidianazare@hotmail.com² Doutora em Letras pela UFF, Professora e Coordenadora do Curso de Letras na UEMG, imazevedo62@gmail.com

Resumo- A partir das pesquisas sobre a história da literatura brasileira, observamos que duas têm sido a maneira de se fazer literatura no Brasil, desde a colonização: uma voltada para a aceitação da “imposição cultural” (CÂNDIDO, 2009) da matriz colonizadora ibérica, ideológica, portanto e, outra, contra-ideológica, que busca desestabilizá-la, “adaptando-a” (CÂNDIDO, 2009) ou desconstruindo-a, a fim de mostrar seu caráter contingente, arbitrário e, conseqüentemente, colonizador. Usando a terminologia de BARTHES (2006), no primeiro caso, temos o que os teóricos chamam *mímesis* da representação e, no segundo, a *mímesis* da produção. A primeira resulta no “texto de prazer” e, a segunda, no “texto de fruição”. Este é aquele tipo de texto que sugere um estado de perda” (BARTHES, 2006, p. 20-1), aquele é o tipo de texto “que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura” (BARTHES, 2006, p. 20). Alguns escritores trabalham com essas duas escritas ao mesmo tempo. É o caso de Clarice Lispector que nos faz entender que a literatura tem sua maneira peculiar de representação. A partir de tais premissas elaboramos este artigo, parte da tese de doutorado, adaptado para o tema “análise e crítica literária”, proposto pelo II Congresso Internacional de Linguística e Filologia e o XX Congresso Nacional de Linguística e Filologia, na Universidade Veiga de Almeida, cujo objetivo é analisarmos o conto “Amor”, de *Laços de família* (1960) e o romance *A paixão segundo G.H.* (1964), com a finalidade de esclarecer sobre o modo como a escritora trabalha de forma alegórica com a travessia da letra e do “eu” encenados, simultaneamente, modo distinto da tradição, ao questionar o próprio fazer literário e o tema que com ele se encena. Volta-se o olhar para a forma que faz conteúdo.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Personagem; Genderização.

Área do Conhecimento: Linguística, Letras e Artes.

1 INTRODUÇÃO

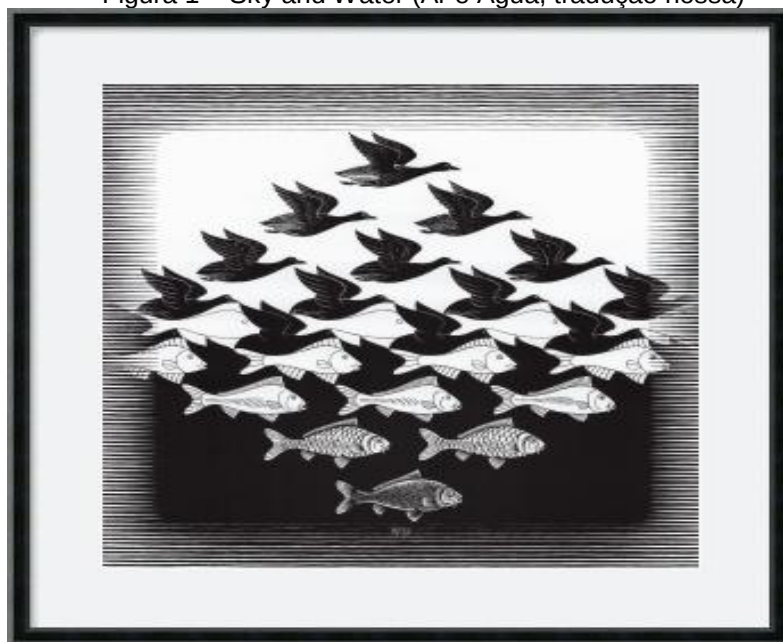
A produção literária de Clarice Lispector é lida e estudada em vários países. O seu centro de gravidade é, principalmente, o trabalho reflexivo em torno e a partir da limitação da linguagem instrumental herdada do colonizador e do Sistema de representação por ela construído. Aspecto que nos leva a inseri-la no rol daqueles escritores que produzem textos de fruição a partir da *mímesis* da produção, ancorada na *mímesis* da representação. Consoante os estudos críticos de Lúcia Helena (2006) Clarice Lispector cria um novo projeto cultural nas nossas letras ao “apossar-se livremente de uma série de modalidades de textualização, de fragmentos e ‘ruínas’ culturais de referência histórica e bíblica, com que elabora uma nova *geografia da imaginação e do espírito* (grifo da autora) pela intertextualização desse material” (HELENA, 2006, p. 110).

criar uma forma de escrita nômade, na qual o sujeito, a escrita e a história sofrem a mutação típica das alegorias que, segundo Walter Benjamin, nutrem-se de permanente metamorfose, transformando-se em momentos, em fulgurantes lampejos de crítica da cultura (HELENA, 2006, p. 110).

De fato, esta assertiva pode ser comprovada em maior ou menor intensidade em toda a sua obra. Para verificá-las mais de perto, nos colocamos na escuta do conto “Amor” e “A menor mulher do mundo”, de *Laços de família* (1960) e do romance *A paixão segundo G.H.* (1964). A partir deles podemos esclarecer sobre o modo como a escritora trabalha de forma alegórica com a travessia da letra e do “eu” encenados simultaneamente. Um modo distinto da tradição, ao questionar o próprio fazer literário e o tema que com ele se encena. Voltamos nosso olhar para a forma que faz conteúdo.

Contrariando a estética tradicional “prisoneira da distinção metafísica da ‘forma’ e do ‘fundo’” (KOFMAN, 1996, p. 17) ela articula de maneira *sui generis* tais elementos, que às vezes descolam-se do texto e, outras vezes, interpenetram-se em perfeita harmonia. Neste caso ela está alegorizando a sua “palavra-coisa” ou seja o seu “verbo encarnado” (grifo nosso) e, naquele, a relação arbitrária entre o significante e o significado. Para materializar essa assertiva busco apoio numa figura de M. C. Escher (2006),

Figura 1 – Sky and Water (Ar e Água, tradução nossa)



Fonte: (ESCHER, 2006, p. 13)

Na parte inferior estão os peixes, na superior as aves. Nada mais diferente do que os peixes e as aves “[o]s nossos olhos estão orientados para a fixação dum determinado objecto (sic). Nesse momento todo o resto é apenas plano de fundo” (ESCHER, 2006, p. 8). Neste caso, os espaços vazios que se abrem em torno das figuras constituem o seu fundo. O pensamento aqui está orientado para reconhecer o fundo e a forma e, por extensão, a diferença entre os elementos.

Contudo, quando fixo o olhar na parte central da figura não me dou conta mais do que é o fundo e a forma, porque os espaços vazios das aves são completados pelos peixes e vice-versa. Então, ambos interpenetram-se. O que antes era diferente, aproxima-se agora, porque as formas dos peixes e das aves tocam-se pelas bordas, permutando sentidos. O pensamento aqui, diferente do anterior, está sendo conduzido para o reconhecimento da semelhança.

O texto de Clarice Lispector lança luz sobre esta diferença e sobre esta semelhança, alegoricamente. Atenhamo-nos à escuta dos textos aludidos, que procuram escrever o instante.

Segundo Silviano Santiago (1999) a boa literatura, anterior à Clarice Lispector, estava comprometida com algum acontecimento histórico, seja “para confirmá-los e dar-lhes peso institucional, seja em descrença deles, para negá-los e, dessa maneira, dar-lhes peso pelo avesso crítico” (MIRANDA, 1999. s/p.). A trama novelesca que se afastasse de tal modelo, continua, “era jogada na lata de lixo da história como *sentimental* ou *condenável*” (grifo do autor) (MIRANDA, 1999. s/p).

Como é do nosso conhecimento, postulou-se que todo meio de representação traduz seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Sendo assim, a narrativa deve se ancorar numa sequência temporal: começo, meio, fim. Contudo, essas coordenadas podem ser organizadas de diferentes maneiras, desde que o mundo seja concebido de diferentes maneiras. Em se tratando de narrativas firmadas em acontecimentos históricos, conhecemos bem os modos como tais sequências são organizadas. Mesmo porque, não são narrativas inocentes. Preconizam ser uma escrita da nação, como já argumentou Benedict Anderson (1983) e, naturalmente, a forma como ela é narrada, objetiva unificar o que é, por excelência, heterogêneo. A forma aqui está a serviço de uma ideologia e é ela que constrói e faz valer o real. Já sabemos que “[a]s nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 1987, p.67). Neste caso a linearidade formal, que concentra um significado por sintagma, não faz jus à esta realidade.

Clarice Lispector inaugura “a possibilidade de se escrever ficção a partir do quase nada cotidiano” (MIRANDA, 1999. s/p) e, ao fazê-lo, rasura todo o trabalho da tradição, porque não tendo

mais como motivo textual um acontecimento histórico, não encontra razões para escrever em seus moldes. Por quase nada cotidiano entenda-se o “instante-já”. A sua escrita modernista pretende sugerir o imutável na fluidez de tudo o que foi tocado pelo processo de modernização, no cotidiano moderno. Neste caso, a forma de fazê-lo deve estar em consonância com o conteúdo. É ela que vai se converter no conteúdo. Seu texto é feito de fragmentos e - embora acabado, posto que estético - conserva-se interminável em sua abertura. Vejamos sua maneira de trabalhar alguns começos e fins: “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu...” (PSGH, p.15). “A vida se me é e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - -” (PSGH, p.183).

Observamos que novas coordenadas são dadas à sequência temporal narrativa rasurando a concepção linear de tempo - da História e da estória - começo, meio, fim, bem delimitados. Ela opta por uma escritura circular, insinuando a necessidade de se consumir, ainda mais, pelo desgaste, o tradicional modelo representativo. Assim tece sua narrativa calcada na desconfiança de que a linguagem, enquanto sinal estável, não é capaz de representar o real de fato.

O real parece ser tudo que experimentamos com os nossos sentidos originais, e este tudo é pleno, por isso não pode ser nomeado. O real preexiste à linguagem. Certamente acessamos o real pelo código linguístico construído. Todo escritor tem consciência disso. A matéria prima de seu trabalho assim o confirma. Só que este real vem “pelas metades” e o Sistema de representação trama uma forma de fazer-nos crê-lo inteiro. Todos os seres que habitam este mundo apresentam algo que não pode ser apreendido pela linguagem representativa. Seus sentimentos. A literatura de fruição é capaz de esclarecer esses comentários.

Em virtude das leituras que fizemos, podemos afirmar, na esteira de Benedito Nunes (1973) que em Clarice Lispector “entre o ser e o dizer abre-se um hiato, uma distância permanente que a própria linguagem assinala e na qual ela se move” (NUNES, 1973, p. 155). É assim que Clarice Lispector corrobora as ideias de Mikhail Bakhtin (1998) fazendo da linguagem o “*objeto da representação*” (grifo do autor) (BAKHTIN, 1998, p. 365). Nesse procedimento realiza um trabalho na contramão. Se a linguagem literária forjou a escrita do ser, através do acúmulo, ela desnudará essa linguagem até alcançar o inominável, a ausência de sentido, que é o mesmo que o silêncio. Para realizar tal empresa, trabalha a mobilidade da forma linguística. Assim, sua escrita se encontra com a filosofia de Walter Benjamin.

Como a problemática debruça-se sobre o hiato entre o ser e o dizer, seu universo literário está povoado de personagens, que são levados à busca de seu eu “sem máscaras” (grifo nosso) através de acurado trabalho com a linguagem, “estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização” (PSGH, p.177). Aliás, personagens e linguagem, debruçando sobre si mesmas neste processo de busca, caminham *pari passu* no *corpus* da narrativa. A metamorfose do ser é análoga à metamorfose da linguagem. A alegoria assim o permite. Vamos à travessia.

Em seu universo literário Clarice Lispector elege personagens femininas para realizar essa travessia. É esta travessia que promove o encontro com o Outro¹, tema tão caro a Clarice Lispector e à crítica feminista. Este encontro, entretanto, só pode se dar concomitantemente com a travessia da letra literária, organizada pela e a partir da linguagem instrumental, para a letra literal. Afinal é esta letra que pretende representar o ser em sua totalidade. É esta letra que os sistemas culturais veiculam. É esta letra que estabelece normas de comportamento e é com ela que se registra o *continuun* da História. Assim, se uma determinada mulher não consegue enquadrar-se nas normas que o sistema preestabelece para o feminino, ela se transformará na diferença. A transgressão dessa letra é a forma de abalar as bases do sistema e mostrar que existem outras possibilidades de organização e concepção da linguagem. Não é gratuito o fato de a descoberta do Outro, interior e exterior, acontecer paralela ao desgaste desta letra.

A travessia se dá da seguinte forma: as personagens se movem de uma situação estável para uma instável, da ordem ao caos, do pertencimento para a procura. Este pertencimento é o que os sistemas culturais lhes oferecem. Tal travessia inscreve-se numa linguagem que também se desloca do literário (*analogon* daquele estado de pertencimento, estabilidade) para o literal (*analogon* daquele estado de procura, instabilidade).

Embora a travessia das personagens não se concretize, é o trabalho com a linguagem que lhes descortina as maravilhas de re-encontro consigo mesmas, mediatizado pelo encontro com o Outro.

¹ Esse encontro dá-se de várias formas, personagens encontram-se consigo mesmas; personagens encontram-se com o outro; e toda essa atitude literária viabiliza o encontro de Clarice com a escritora franco-algeriana Hélène Cixous. “Hélène reconhece em Clarice a voz desconhecida que não se dirige a ninguém especificamente, mas que fala a todos, à escritura, numa língua estrangeira, e com uma sonoridade de raízes familiares. Encontrar-se com o outro – uma outra mulher – era como se estivesse se encontrado consigo mesma” (XAVIER (Org.). 1995, p. 77).

Assim, quando a personagem atinge a quintessência de seu “eu”, a linguagem não pode mais ser trabalhada pelo viés da representação, só pelo viés da produção. Porque neste estágio a personagem encontra-se no que preexiste à linguagem instrumental. Ali só pode existir o não apreensível pela linguagem, motivo pelo qual ela se torna sopro, e pode se converter numa palavra adâmica. Com isso a autora mimetiza o procedimento pelo qual esta palavra é convertida em discurso. Ou seja, o discurso é produzido.

2 “AMOR” E “A PAIXÃO SEGUNDO G.H.”

O conto “Amor” está organizado a partir do entrecruzar-se de dois tipos de discursos. Forma, portanto, uma construção discursiva híbrida. Para Mikhail Bakhtin (1998) construção híbrida é o enunciado que, segundo índices gramaticais e composicionais, pertence a “um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1998, p. 111). Neste caso, encontramos no conto a axiologia humanista, racionalista que está na base do Sistema de representação e o discurso do Outro, que subjaz em constante tensão com o primeiro. Como o texto mimetiza este Sistema de representação, precisa articular esses dois tipos de discursos, sobre os quais este Sistema encontra-se cimentado.

Esses discursos sempre existiram em qualquer Sistema de representação. Contudo, na literatura representativa – com que se preconiza a representação da realidade “tal qual” - sempre os ouvidos se fizeram moucos para este outro discurso. Neste caso, esta encontra-se cimentada sobre a palavra monológica, autoritária, tomada como sagrada.

A literatura modernista de Clarice Lispector abre-se para este outro discurso, dá voz aos vencidos. Assim, o mesmo choque existente no Sistema de representação entre essas duas ou mais vozes, existe no texto que as mimetiza. É necessário querer escutar esta outra voz discursiva tecida na margem do discurso monológico.

O diálogo, neste caso específico do conto “Amor”, “não é um diálogo do sujeito, nem de uma abstração semântica e sim o diálogo entre dois pontos de vista lingüísticos que não podem se traduzir reciprocamente” (BAKHTIN, 1998, p. 390). É por isso que a contradição das vozes permanece e vemos erigir-se, alegoricamente, diante dos meus olhos, a imagem da torre de Babel benjaminniana.

Mas em meio à tensão discursiva, a segunda voz, contra-ideológica, vai ganhando sentido, se fazendo ouvir nos sulcos dos significados do discurso costumeiro. Este discurso segundo, que se alimenta nas e das fissuras do discurso primeiro, é tão frágil quanto ele. No entanto, sua fragilidade é ambivalente: por não se deixar fixar é efêmero, mas por produzir um sentido no seu vaivém, que só pode ser acessado em processo, é sempre atualizável, eterniza-se.

Essa trama permite-nos dizer que, embora tal desajuste exista e seja encenado, há um desejo manifesto de Clarice Lispector de encontrar um equilíbrio para essas vozes, de modo que uma não se sobreponha à outra. Todavia, nalgumas vezes, observamos a imagem de uma voz sobre a outra, como ocorre no falar hodierno. Isso pode ser inferido ao longo do *corpus* em todos os momentos em que a palavra adâmica aparece, acenando para a possibilidade de uma nova forma de agenciar estas linguagens.

A palavra adâmica justifica-se porque, “[a]penas o Adão mítico, que chegou com a primeira palavra no mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto” (BAKHTIN, 1998, p. 88).

Paralelamente, a esta imagem discursiva encenada, encena-se a travessia da personagem Ana, que evolui do amor fusional, ideológico burguês, para o amor sem reciprocidade – para consigo mesma e para com os outros. Contudo o sentido deste amor é muito complexo. Na perspectiva da axiologia humanista, a situação de Ana é estável e, a partir da voz do Outro, instável. Acho pertinente dizer que ambos os estados advêm de sua condição histórica: do seu passado à revelia, do pertencimento que a vida familiar lhe confere e da reflexão daquele passado em comparação com a vida familiar. Cito a imagem de uma cena discursiva que esclarece a questão:

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estava aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. (LF, p. 17).

A palavra monológica, sagrada, aparece na dianteira e pausada. O leitor despreparado, que a automatizou, é enredado aí mesmo. Nem mesmo a mudança da reação do corpo – talvez a busca do

dicionário ou mesmo um breve questionamento - diante da outra voz “sumarenta”, é capaz de fazê-lo compreender o desassossego que é a vida familiar de Ana. A conjunção conclusiva “enfim”, posterior às duas frases que sugerem este desassossego, aparece solta, sem sentido a quem não atentou para esta sugestão. Mesmo assim, o leitor não se dá conta da fresta que esta palavra adâmica abre no texto.

Esta conjunção ou esse “operador argumentativo” (KOCH, 2000, p. 35), que fecha a idéia sugerida anteriormente, mas que está ainda em suspensão no pensamento, posto que mal foi entendido – tudo bem, que os meninos sejam assim, cansativos - se abre, simultaneamente à outra voz, que não se engaja com a que foi sugerida anteriormente. Neste caso ela se metamorfoseia em conjunção adversativa e dá um golpe de misericórdia no dito anterior, ou seja em: “enfim a cozinha era espaçosa” lemos “mas a cozinha era espaçosa”. Trata-se de uma palavra que recusa a idéia anterior. Neste caso, os filhos de Ana lhe roubavam o espaço.

O estado de tensão de Ana, resultante da atenção que os filhos “malcriados”, sob a proteção da axiologia humanista, lhe exigiam, vem sugerido na imagem material do “fogão enguiçado”, que “dava estouros”. Tocando nas fímbrias da sugestão deste “dava estouros” surge outro motivo pelo qual Ana está intranquilha, tensa: a prestação do apartamento que “estavam aos poucos pagando” (LF, p. 17), e as outras contas que “crescem”. A de luz que é a primeira é explicitada. A de água, a dos gastos com os filhos que crescem, a do supermercado ficam subtendidas, a partir da primeira explicitada: “[c]rescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas,” (LF, p. 17). Por fim, o acúmulo da água sugere o acúmulo das contas.

É sempre imprescindível lembrar que, sem o reconhecimento desses dois discursos encenados o texto resulta impossível de ser acessado com mais eficiência. O avanço, aos atropelos da compreensão dos textos de Clarice Lispector assinala isso. Afinal a fonte que sacia a sede dos nossos leitores pertence ao pensamento racionalista humanista. É assim que “[t]odo o seu desejo – de Ana - vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos. Com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolverá e suplantará a íntima desordem” (LF, p.18). Estando no bonde, tranqüila, um homem, de pé, com as mãos avançadas – um cego – a fez “aprumar em desconfiança. Alguma coisa intranquilha estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles (...) Um homem cego mascava chicles” (LF, p.20). Noto um engasgamento nesta explicação que nada explica. É notório, pelo engasgamento do narrador, que algo está sendo velado, ou seja, um cego mascando chicles não é motivo para o susto de Ana. De fato esta explicação está incompleta.

O que tem de extraordinário num cego mascando chicles? A primeira idéia é o fato de ela acreditar estar sendo vista, reconhecida, e a segunda é o fato da linguagem gestual ter lhe chamado a atenção. Analiso esta segunda.

Ao que parece, no cego, esta atividade é mais intensa e concentrada, é uma linguagem gestual compassada que fala, como sugere o texto: “[o] movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a estivesse insultando” (LF, p.20). O movimento facial pode ser experimentado na leitura em voz alta da frase acima. É obvio que estamos diante de um despiste, uma fala que nada diz. Uma maneira de distrair o leitor para o real motivo pelo qual Ana muda de atitude, diante do cego. Fixando a mastigação, semi-hipnotizada, lhe sobrevém outro sentimento: a náusea. Diante desta linguagem não verbal, que a *mimesis* da representação jamais conseguiria descrever - que dispensa tal *mimesis* porque não se pretende aqui representar o real, é um despiste que intenciona ludibriar o real - algo novo começa a acontecer: a travessia do oposto de si, mediatizada pela travessia do oposto que é o cego.

Consoante Benedito Nunes (1973) pode-se dizer que “a náusea revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda” (1973, p. 114). É por esta razão que Ana, diante da náusea, é invadida pelo mal-estar. Este mal-estar advém da impossibilidade de compreender a linguagem desarticulada do cego. A impossibilidade de acessar o sentido em sua imediatez abre um vazio, um estado de emergência, um ponto “cego” (termo de Lúcia Castelo Branco) na linguagem tradicional normativa. Gradativamente, mas aos saltos, o significativo gestual vai se convertendo em escritura. Por conta disso agora, numa perspectiva contra-ideológica, “[m]esmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível (...) O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam” (LF, p.21).

O “de novo” sugere a existência deste mesmo estado em sua vida anterior. O vazio aberto na linguagem sugere o vazio aberto em seu próprio ser. Sobre este mal-estar é possível dizer que a preferência pela náusea é forma de anunciar a metamorfose do ser, do tempo, da História. É este o elemento desencadeador da visão de Ana, como fazem pensar Chevalier & Gheerbrant (1982) referindo-se à choça nauseabunda pela qual o peúle é conduzido numa fase de sua iniciação. A choça nauseabunda, dizem, citando Hamk “simboliza a tumba, onde se transformam os seres; onde

se efetua a passagem da morte para a vida; onde se opera uma metamorfose material, moral, intelectual; onde a ignorância cede ao saber” (HAMK: apud. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 631).

Diante do cego “a íntima desordem vem” à tona e seu “gosto pelo decorativo” na vida familiar, se esvai. O progresso da vida de Ana - seu amor fusional, nutrido pelo ambiente familiar - montado pelo Sistema de *genderização*, a fim de situá-la, converte-se agora em ruínas que ela olha com espanto, posto que construído sem a participação dela. Neste estado de amor sem reciprocidade – agora que ela reconhece que o cego é cego mesmo - Ana é olhada, mas não é vista. Talvez o cego se lhe afigure como um *analogon* da cegueira existente em seu próprio ser e no ser dos que vivem ao seu redor, por conta da superficialidade deste sistema erigido sob as bases de uma linguagem igualmente inconsistente, contingente, repleta de pontos cegos.

Nesta condição, Ana é narrada a partir de uma perspectiva contra-ideológica. Daí o motivo deste discurso polifônico, de forma que o que foi afirmado, na perspectiva anterior, continua lá, com seus significados, mas que, neste segundo instante, podem ser vistos como num espelho invertido. Um discurso não anula o outro. Com efeito, não podem conviver sem tensão no mesmo espaço. Ana, agora está instável porque está sendo representada por uma linguagem igualmente instável.

Todo o discurso deste momento se alimentará nos sulcos dos significados do discurso costumeiro, que às vezes se lhe sobrepõe. E este diologismo se deixará entrever no hibridismo da linguagem. É assim que, “iluminada desse modo pela própria coisa, a consciência experimenta, ao mesmo tempo, a sua contingência, a sua superfluidade e o caráter irredutível e injustificável do fato de existir” (NUNES, 1973, p. 115).

O movimento compassado da mastigação, sugerindo o riso que não ri e a inutilidade do olho que não vê, acena algo para Ana e a coloca em atitude de “desconfiança” e de alerta em relação ao mundo ao redor. Ela está diante da linguagem natural, adâmica. Resta-me dizer que é este cego: o estranho, o diferente, o esquecido e este ponto cego da linguagem: a estranha, a diferente, a esquecida que promove o encontro de Ana com o seu passado esquecido dentro de seu próprio ser e, por extensão, com todos que se lhe afiguravam como outro: o próprio cego, a empregada, o mundo vegetal e animal do Jardim Botânico. Tudo o que possui em si a marca da originalidade.

Observamos que somente quando Ana sente renascer em si a náusea doce do amor e da piedade, ultrapassa o ponto de parada e salta assustada do Bonde. Neste caso, ela ultrapassa a si mesma, o seu habitual amor fusional, para o amor sem reciprocidade. Assim também a linguagem, dobra-se sobre si mesma, a fim de conhecer sua face velada, que, manifestada em sua natureza selvagem, não pode ser compreendida de forma habitual, senão pela permuta de sentidos. O olho cego que não vê e a boca muda que não fala, interpelam Ana. O ponto cego da linguagem, aberto na conjunção “enfim” e a desarticulação do sentido, ao dispensar um significado por sintagma, interpela o leitor. Ana e o leitor, interpelados, desdobram-se para ressensibilizar os pontos cegos e a desarticulação em questão.

Assustada com este deixar as coisas acontecerem, Ana ultrapassa o local da descida e salta numa “rua comprida, com muros altos, amarelos” (LF, p. 23). A ultrapassagem e a rua são alegorias do seu estado psíquico atual. A primeira aponta para a falta de limites que a domina. A extensão e a cor da segunda, apontam para a falta de ancoradouro neste estado de emergência benjaminiano que se abre, além do reconhecimento de que neste estado, encontra-se em perigo e apertada entre os muros.

Neste Outro estado atravessa os “portões do Jardim” (LF, p. 23). Outra alegoria para seu ritual de passagem, de transformação, viabilizado pela travessia do amor fusional, para o amor sem reciprocidade, que teve como ponto de partida a interpelação das linguagens não funcionais do cego. No jardim, “ela amava o cego! Pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja” (LF, p. 27). Este comentário abre uma fresta no texto que precisa ser ressensibilizada. Tendo sido o verbo amar aqui alterado, qual seria mesma a relação de Ana com o cego e o que tem isso a ver com o “mal-estar” sugerido no termo “de novo” – “o mundo se tornava de novo um mal-estar” (LF, p. 21) - existente no seu passado?

A advertência contra-ideológica do sentido usual do amor burguês, ou seja, do amor recíproco, do qual ela abre mão, por certo tempo, faz-se mister, a fim de que seja entendido que a palavra sagrada, monológica, autoritária, burguesa está sendo questionada. Este aspecto vem reforçado no Jardim Botânico “tão bonito que ela teve medo do inferno” (LF, p. 25), outra expressão sem sentido.

Aqui está uma alegoria do Jardim de Éden, jardim original, preenche de vida. Nele a linguagem perceptiva nos sugere a imagem dos reinos animal e vegetal, em sua condição primeira, através do desgaste da matéria: putrefação. E, ao seu redor a vida exibe-se em plenitude, vida que brota da morte e morte que brota da vida. Movimento ininterrupto, sem fim, como a “rua comprida”, movimento ativo, perigoso e que por isso requer atenção, como sugerido no amarelo do muro.

Este jardim em processo, que o amarelo sugere bem, porque aparece próximo do vermelho e de verde, este realçado no “Jardim Botânico” e aquele realçado no “coração”, deixa Ana com medo

do jardim estático anterior, da vida familiar e de certo momento de sua vida anterior a esta. Este jardim estático seria um análogo do inferno.

Toda esta imagem impressionista, contrária à “inexpressividade” (LF, p. 28) que os besouros mostravam a Ana, materializa sua travessia, pois “[a] vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava a sua respiração. Ela adormecia dentro de si” (LF, p.23). Mas não só, materializa também a travessia da letra literária, representativa, para a letra literal, poética, em condição de escritura. De fato a imagem também não se deixa fixar, é tão móvel quanto é móvel a travessia da letra e da personagem.

Neste espaço natural distinto do espaço construído, “inferno”, num mundo onde “a decomposição era profunda, perfumada” (LF, p. 25) , Ana sente a náusea ambivalente, diante da força da vida e da morte: uma forma extrema de repugnância do mundo, provocada pela experiência de mergulho no real-natural e pela comunhão de Ana com as raízes de si. A náusea é, portanto, conforme eu disse antes, o sinal do encontro com o instintivo, com o sensível e o insensível, com o nada e o tudo, com o sagrado e o demoníaco. A náusea é sinal também do autodilaceramento do ser “[a] vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (LF, p.27) - nova imagem, e desta feita, sua metamorfose é nítida - e da linguagem e da tentativa humana de dizer o indizível, de tocar no intocável, de ultrapassar os limites pré-estabelecidos pelo Sistema de representação.

Embora Ana não tenha realizado a travessia, pois “antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LF, p.30), depois do encontro com o cego “a rêde (sic)– da vida tecida pela rede da linguagem - perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido” (LF, p.21). Ana não seria mais a mesma, porque descobre que sua vida familiar, construída para substituir a anterior, poderia ser diferente se ela tivesse sido mais autêntica e a linguagem alegórica revelou que há alguma coisa da ordem do real: o excessivo cansaço e sobretudo a vida interior e anterior de Ana, não pode ser representado, quando muito vislumbrado. A consciência desta impossibilidade da representação encontra-se na opção pelo impressionismo das imagens sugeridas pela linguagem perceptiva.

Clarice Lispector procura obturar o vazio da letra, o ponto cego da linguagem, com o doloroso amor sem reciprocidade. Se a letra não é capaz de obturar o vazio, o ponto cego da escrita, ela não tem a intenção de representar, com exatidão, o real. O cego olha, mas não pode vê. Ele é uma metade. Um *análogo* de um significante em busca de sentido. Este sentido só pode ser atribuído por quem é interpelado. Este, por sua vez, experimentará, na perspectiva da axiologia humanista, a eterna sensação de dar-se infinitamente, sem ter nada material, mensurável, em troca. E esta relação só pode se realizar deste modo.

O ganho aqui, da metade da linguagem cega e desarticulada e do interpelador, se processa na ordem do transcendente e não na ordem do simbólico, embora seja este o ponto de partida para aquele. O beneficiado neste jogo é o pensamento que gira convertendo-se em reflexão. Por isso a tentativa de obturar o vazio da letra com o amor de um só. Contudo poderia perguntar: Se o vazio da letra não pode ser obturado no campo do simbólico, por que apontá-lo?

Talvez para sugerir uma nova maneira de conduzir esta linguagem que cimenta o nosso Sistema de representação. Uma maneira que, levando em consideração sua contingência, não exija dela o poder de representar o real de forma monológica, autoritária, absoluta. Neste seu estado fixo tudo que com ela é construído torna-se fixo também. A fixidez nega o jogo da diferença. A modernidade é fluida. A arte deseja mimetizá-la. Talvez seja sua função, apenas abordar o sentido e não aprisioná-lo.

A despeito de tudo isso, ainda não vislumbramos um sentido melhor que nos faça entender a relação de Ana com o cego e deste com seu passado, que tentaremos fazer noutro momento

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pós-coloniais que somos achamos bastante produtivo o estudo das relações existentes entre a nossa produção literária e o contexto histórico que lhes serve de apoio. Por conta disso, estudamos alguns textos teóricos que abordam questões de tais naturezas.

Debruçadas sobre eles observamos que duas têm sido a maneira de se fazer literatura no Brasil, desde a colonização: uma, ideológica, voltada para a aceitação da “imposição cultural” (CÂNDIDO, 2009) da matriz colonizadora ibérica e, outra, contra-ideológica, que busca desestabilizá-la, “adaptando-a” (CÂNDIDO, 2009) ou desconstruindo-a, a fim de mostrar seu caráter contingente, arbitrário e, conseqüentemente, colonizador.

No primeiro caso, seguindo o modelo mimético representativo barthesiano, vimos que o texto tende a ir ao encontro das expectativas do leitor, posto ter sido produzido a partir de seus valores culturais. Dir-se-ia - sem muita margem de erros - de uma função pedagógica do texto.

No segundo caso, seguindo o modelo mimético produtivo barthesiano, o texto tende à desestabilização das expectativas do leitor, posto ter sido produzido para desestabilizar os valores culturais que lhe serve de apoio. Vimos que essa desestabilização, entretanto, vem ocorrendo de duas maneiras.

Numa delas o escritor coloca em cheque aspectos culturais, mas o faz com a mesma estrutura sintática utilizada pela cultura que tenta desestabilizar. Ora, sendo o homem um ser constituído pela linguagem, esta já lhe colonizou o pensamento, assim a desestabilização acontece, mas sem o trabalho estético adequado, não resultará em benefícios consideráveis. Dir-se-ia de um inimigo sem habilidades no manejo da espada que deseja lutar contra um espadachim habilidoso.

Noutra delas o escritor coloca em cheque aspectos culturais, mas o faz com outra estrutura sintática. Esse texto causa uma revolução no leitor, porque o desestabiliza por completo. Instigado por ele, o leitor não continua o mesmo e é convidado a rever a cultura que lhe garante a condição de ser o que se está sendo. Prepara-o para a reconstituição de sua identidade, caso o queira.

A fim de ver e entender melhor ou mais nitidamente como esses textos são elaborados nos colocamos na escuta de duas obras de Clarice Lispector o conto “Amor”, de *Laços de família* (1960) e o romance *A paixão segundo G.H.* (1964), com a finalidade de esclarecer sobre o modo como a escritora trabalha de forma alegórica com a travessia da letra e do “eu” encenados, simultaneamente, modo distinto da tradição, ao questionar o próprio fazer literário e o tema que com ele se encena.

Lispector elabora ambos os textos, mas não só, também os demais de sua autoria como escritora, de forma quase impossível de ser explicada. Neles as duas formas de representação, mimética e produtiva, são colocadas *tête a tête*, de forma que se vê as duas linguagens num drama de escrita claricianas sem igual. A explicação, quase impossível, foi alegorizada pela pintura de Escher (2206, p. 13) “Sky and water I”, que foi exposto na Introdução.

Observamos que a pintura representa duas cenas da realidade: aves no céu e peixes na água. Nada mais distante do que esses seres e essas cenas na realidade. Por conta disso quando os olhamos, desprevenidamente, só vemos ou uma coisa ou outra coisa. Isso porque nosso olhar já está colonizado para esse tipo de visão. Vemos uma coisa e outra coisa, e, mais que isso, vemo-las diferentes. Se pararmos para observar, vemos que as diferenças se encontram no centro do quadro. Esse encontro desestabiliza o primeiro olhar e soltamos aquele “oh!” de surpresa. O que houve? Nos perguntamos. Houve uma reorientação do olhar, agora, para a semelhança. Olhar descolonizado.

A elaboração textual de Clarice é assim também. Ela encena as duas *mímesis*. Vê-se a linguagem representativa “os filhos de Ana eram bons (...)”. Todo leitor entende essa linguagem, de troca, utilizada nos discursos hodiernos. Depois ela é desestabilizada, não depois, mas concomitantemente “(...) uma coisa verdadeira e sumarenta (...)”. Todo leitor há de voar para o dicionário, a fim de ver o significado da palavra sumarenta, que, por sinal, é “que tem muito suco”. Esse significado inexistente nesta palavra, neste lugar, neste texto, está vazia. Para o entendermos precisamos caminhar um pouco mais na leitura e veremos que eles não lhes dão espaço “cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros (...)”. O desassossego do leitor diante da palavra, somado ao restante do texto, dá-nos a sentido da palavra – sentido nascido a partir das palavras que a circunscreve -, que, agora, não parece mais com seu sentido denotado. Essa outra palavra faz o contratem da narrativa clariciana e, assim, o seu texto vai dramatizando essas duas *mímesis* ao mesmo tempo que suas personagens, ANA e também GH vão atravessando de sua superfície cultural, rea-construída, para as profundezas dos seus “eus” originais.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4ª edição. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004a.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004b.

_____. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v. 1 e v. 2. 9ª. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANCO, Lúcia Castelo. **Literaterras: as bordas do corpo literário** / Lúcia Castello Branco, Ruth Silviano Brandão. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite: e outros ensaios**. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução de Vera da Costa e Silva ET alii. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1994.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

DE LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins fontes, 1977.

ESCHER, M. C. **Gravura e desenho**. Tradução de Maria Odete Gonçalves-Koller. Holanda: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Portugal Editora, 1966. Foucault (1996)

FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism**. Princeton University Press. 1957. (Trad. Port. Péricles Eugênio da Silva Ramos), São Paulo: Cultrix, 1973.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática. 1995.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HELENA, Lúcia. O drama ilimitado e autodefinidor da ficção In: **Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/ universidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2005.

_____. **Escrita e poder**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1985.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KOFMAN, Sarah. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
Vilaça Koch (2000)

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Laços de família: contos**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá Limitada, 1960.

NUNES, Benedito. **Clarice Lispector**. 1ª. ed. São Paulo: Quíron, 1973.

POWELL, Jim & HOWELL, Van. **Derrida para principiantes**. Trad. Daniela Rodrigues Gesualdi. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente SRL, 1977.

M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva – Secretaria da cultura, ciência e tecnologia. 1978.

_____. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Solange Jobim. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: Polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.