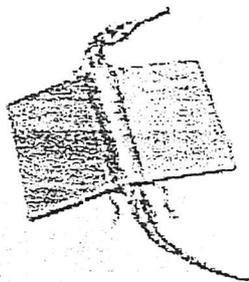




revista de cultura # 31 - fortaleza, são paulo - dezembro de 2002

Pensar a língua: Clarice Lispector e a literatura brasileira

Carlos Mendes de Sousa



No início da década de 60, Clarice Lispector pronunciou, na Universidade de Austin, uma conferência sobre a literatura de vanguarda. Este texto obriga, por um lado, a alguma atenção pelo facto de ser o lugar onde intencionalmente a autora elabora a mais continuada reflexão sobre a "coisa literária" (trata-se do seu mais longo texto explicitamente ensaístico) - e, sobretudo, por ter sido elaborado numa fase (em 1963 - fase de ouro, o mais alto ponto da sua produção) em que ainda não surgia explicitada a tematização da escrita no interior da obra (como virá a acontecer na sua fase final). Por outro lado, o facto de essa reflexão se centrar no modernismo, período determinante para o enquadramento da obra de Clarice, também merece particular atenção, possibilitando-nos partir das próprias palavras da autora para proceder a um trânsito contextualizador que situe o seu lugar na literatura brasileira.

A autora não pôde deixar de se projectar a si mesma no interior das interrogações avançadas. Tenha-se em mente, acima de tudo, o modo hesitante de colocar questões sobre a contemporaneidade da literatura (de interrogar o sistema literário entrevisto em suas transformações). A conferência constitui o primeiro mais importante, embora velado, modo autojustificativo: a escritora que se vê a si mesma chamada pelo nome literário ("do momento em que eu mesma me chamei senti-me, com algum encanto, inesperadamente alistada. Alistada sim, mas bastante confusa").

Depois de citar o depoimento de Affonso Romano de Sant'Anna, que refere que "a conferência do Texas" era a mesma que uma vez fora pronunciada em Belo Horizonte, Nádia Battella Gotlib acrescenta: "Talvez tenha lido essa mesma conferência em muitos lugares para onde foi com essa incumbência de conferencista: Brasília, Vitória, Belém, Recife, São Paulo". Tome-se para confronto uma versão dactilografada dessa conferência (versão encontrada no arquivo de Clarice na Fundação Casa de Rui Barbosa) onde se registam algumas diferenças relativamente ao texto publicado em 1965. No dactiloscrito vamos deparar também com algumas emendas à mão (do mesmo tipo das que

podem ser encontradas em outros textos da autora) e alguns riscos (traços que operam cortes). Importa considerar um gesto materializado numa anotação manuscrita nesse exemplar dactilografado da conferência (a letra tremida assinala o período da inscrição, a época pós-acidente); no final do dactiloscrito a autora registou alguns nomes - uma pequena lista onde determinados locais são enumerados assim: *Texas // Brasília // Vitória // (S. Paulo) // Campos (1971) // Belém do Pará?* A importância da inscrição estará nesse implícito gesto ordenador que toda a lista pressupõe - no caso, o gesto da arrumação em torno de um ponto do percurso, como na elaboração da folha curricular. Que ponto é esse? Aparentemente apenas um dado, mais um, mas com um estatuto singular: não um romance ou livro de contos, ou quadro, mas um texto explicitamente teórico sobre literatura. As razões são desinfladas, pretendem deslocar-se para um pretexto - as viagens e o *cachet* - como refere em entrevista: "Não gosto, mas me pagam cachê. E a viagem. Eu gosto muito de viajar. Aí, eu faço... Depois, há debates...". No interior do texto - o tópico que retoma a atitude repetida em vários momentos - encontra-se a demarcação face ao conhecimento teórico. Estamos, contudo, perante uma peça que em nosso entender tem um significado notável no trajecto delineado pela autora.

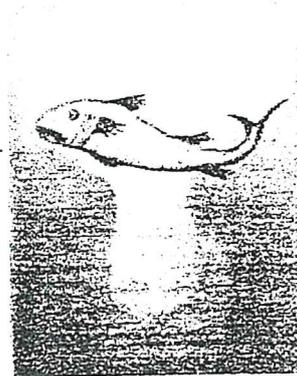
Nas páginas dactilografadas, nas emendas, podemos ver como são visíveis as marcas da adaptabilidade deste texto. Assim, no início, onde estava dactilografado o propósito originário - "com humildade vou falar por alto da *literatura de vanguarda* no Brasil, pois não sou crítica" -, com as emendas, passamos a ler o seguinte: "É com humildade que vou falar *muito* por alto *apenas da literatura actual* no Brasil, pois não sou crítica" (sublinhados nossos). Pode ler-se depois, encaixada logo a seguir uma frase manuscrita que tem uma explicação contextual; reporta-se a um episódio que é contado em mais de um lugar: o horror com que Clarice ficou e a "fuga" num "congresso de críticos". A frase: "Acabo de vir de um congresso de críticos e tenho vergonha de falar de literatura".

Os dois primeiros parágrafos do texto publicado acentuam a ideia repetida do descentramento: quem fala é alguém que precisa de assinalar que vive fora do circuito que reflecte sobre a literatura. A atitude minimizadora repete-se constantemente num retirar da importância dessa "concessão" e num colocar-se do lado dos observadores (espectadores). Mas ela está dentro, no palco, e dificilmente consegue olhar de fora. Assim o vai reafirmando, subestimando-se quanto à capacidade de reflectir sobre o fenómeno literário, mas percebe-se que ela sabe que não é assim, apesar de levar os críticos a pensar o contrário: "No texto que leu em Austin, intitulado 'Literatura de vanguarda no Brasil', nota-se o esforço na construção desse alinhavo e o tom vacilante de quem sabe que está a pisar um terreno com insegurança: o da teoria e metodologia dos estudos literários".

Atente-se um caminho bem clariciano de fazer progredir as suas reflexões, como acontece na sua literatura: o colocar perante o leitor o raciocínio fazendo-se; a partir de uma interrogação que se põe em causa, avança-se para outra premissa. O que se questionava era uma visão formalista: "Quem sabe, vanguarda seria para mim a forma sendo usada como um novo elemento

estético?". Mas esta é já a terceira colocação de um processo questionador numa sequência de encadeamentos. Repare-se na força da palavra "rebentação" tão própria de uma caracterização do seu fazer literatura. O experimentar sob a forma de rebentação: "Ou vanguarda seria a nova forma usada para rebentar a visão estratificada e forçar pela rebentação a visão de uma realidade outra ou, em suma, da realidade?". É à medida que rebate algumas das premissas enunciadas que lhe surgem outras e é no próprio acto enunciador que dá conta do rumo da indagação: "Isso já estava melhor". Ao ponto em que o próprio sujeito da pesquisa se vai confundir com o objecto que foi alvo da perscrutação: "Vanguarda seria pois, em última análise, um dos instrumentos do conhecimento, um instrumento avançado de pesquisa". É no interior deste intrincado jogo retórico que, no modo tateante de avançar, somos conduzidos a ler uma espécie de lema subjacente à sua escrita: o conhecimento cego mas iluminador que vem do avançar paulatino. Assinale-se que a reflexão sobre a vanguarda, ao apontar reiteradamente a reversibilidade entre os sentidos da experimentação e os da experiência como coisa vivida, pretende enfatizar o encontro com a vida (se a *verdadeira arte* é experimentação, logo toda a *verdadeira vida* é experimentação). Poder-se-á dizer que se implica nesta comunicação a defesa do conceito de literatura de experiência, onde se ensaia acima de tudo o sentido gnosiológico (do conhecimento de mim mesmo ao conhecimento do mundo) - "qualquer verdadeira experimentação levaria a maior auto-conhecimento, o que significaria conhecimento". A condição da literatura passa necessariamente, na reflexão proposta, por uma autoconsciência (reconhecimento da aprendizagem) que é autojustificação.

Convém sublinhar o facto de estarmos perante uma peça perfeitamente estruturada, como o são as suas peças literárias mesmo quando o não querem parecer. De uma maneira engenhosa deixa-se claro qual o ponto de vista partilhado, e este é subtilmente entrelaçado no olhar que lança à vanguarda literária, focando alguns nomes representativos. Essa selecção e o modo como ela é apresentada revelam uma visão que denota, afinal, um assimilado conhecimento do âmbito histórico-literário; por outro lado, pode afirmar-se que a reflexão desenvolvida denota igualmente um domínio de conceitos utilizados no campo dos estudos literários, apresentados na pessoalíssima visão da ficcionista. A ordenação do texto, manifestando um sentido de profunda coerência, passa a apoiar-se em três eixos encadeados que levam ao fechamento da peça: a questão da polaridade forma/conteúdo, a questionação de uma especificidade da vanguarda brasileira e o lugar da língua no espaço da literatura.



Contra a ideia de que a inovação se impõe e se formula em termos de puro formalismo, a escritora fala da incomodidade que lhe causa a premissa, incomodidade derivada da divisão "forma/fundo" que se lhe afigura reducionista e pobremente explicativa. Registe-se um fragmento exemplar da sua argumentação:

São palavras usadas em contraposição ou justaposição, não importa, mas significando, de qualquer maneira, divisão. E essa expressão - forma-fundo sempre me desagradou vitalmente, assim como me incomoda a divisão corpo-alma, matéria-energia, etc. Sem nunca estudar o assunto eu repelia quase de instinto esse modo de, por se ter cortado verticalmente um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo tem duas metades. Ora, um fio de cabelo não tem metades.

Bem sei que usar divisão de fundo e forma é possivelmente, às vezes, hipótese de trabalho, instrumento para estudo. Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação de forma? Mas inovação de forma podia então implicar em conteúdo ou fundo antigo? Mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? Que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? Qual é a existência que é anterior à existência?

Importa destacar o tipo de argumentação interrogativa, apoiada em imagens ou símiles inusitados como essa do fio de cabelo cortado verticalmente, num desenho próximo do registo que vamos encontrar em muitas das passagens de *A Maçã no Escuro* ou de *A Paixão segundo G.H.*, os livros entre os quais, como se disse, a conferência temporalmente se situa. As imagens parecem invadir o discurso, servem as questões de base e imprimem o dinamismo, o ritmo discursivo, ao anunciarem a ideia que passa a ser desenvolvida e confundida com as próprias imagens.

Da intuição verbalizada acerca da indissociabilidade da forma e do conteúdo prossegue o raciocínio aplicado ao exemplo da situação da vanguarda brasileira. Reportando-se matricialmente à vanguarda no Brasil, era inevitável que na conferência se destacasse o reenvio ao ano de 1922. Clarice apresenta a data como equivalente de libertação, através de uma expressiva insistência: "libertação foi sobretudo, um novo modo de ver. Libertação é sempre vanguarda. E também nessa de 1922 quem estava na linha da frente se sacrificou. Mas libertação é, às vezes, avanço apenas para quem se está libertando e pode não ter valor de moeda corrente para os outros". Ganha força a visão amplificadora apontando para a necessidade de perceber o caso brasileiro na sua especificidade, mas não deixando de entendê-lo em confronto com as tendências dominantes no universo literário mais vasto; em concreto, falando-se da vanguarda, impunha-se que os pontos de referência fossem as vanguardas europeias. Por isso, antes de mais, a interrogação sobre se aquilo que se considera vanguarda no Brasil em 22 o poderia ser igualmente considerado em outros países. O ponto de apoio de toda a argumentação reside nessa convicção acerca da indivisibilidade entre forma e fundo. Assim, no específico caso brasileiro, as obras de Graciliano Ramos ou de José Lins do Rego, apesar da aparência, apesar de não terem as marcas formais chamativas do que se poderia considerar inovação vanguardista, funcionaram no Brasil como vanguarda "porque em ambos havia a descoberta da realidade do Nordeste, o que não existia antes em nossa literatura. Não estou dizendo que houve a descoberta de um tema, mas muito mais que isto: houve um fundo-forma indivisível. Fundo-forma é uma apreensão de um modo de ser".

Perpassa aqui a ideia de um conceito que deve ser entendido mais no sentido da modernidade estética, amplamente considerada, do que no da vanguarda, enquanto categoria histórica que passa a identificar-se na linguagem corrente com significados como os de activismo, inovação, iconoclastia, marginalidade, subversão, que decorrem, em grande medida, de uma assimilação da estética de ruptura vigente num período confinado epocalmente. Como justamente afirma Vítor Aguiar e Silva: "paradoxalmente, todavia, a modernidade estética, se é filha da temporalidade histórica, do instante histórico, se se alimenta da transiência, da efemeridade, do maravilhoso, da beleza, do sofrimento, da melancolia e das ruínas do seu tempo histórico, foi também sempre pensada e realizada, nos seus diversos estádios, desde o Romantismo alemão até aos grandes modernistas europeus da primeira metade do século XX, passando por Baudelaire, verdadeiro *Mittelpunkt* de toda a modernidade estética, como uma recusa, uma denúncia e uma transcensão do que se tem chamado a História e o progresso histórico, a modernidade social, económica e científico-tecnológica"

Se um dos factores que proporcionam a pronta adaptabilidade do texto-conferência, a partir de uma simples alteração do seu título ("literatura de vanguarda" ou "literatura actual"), se prende com a acepção do termo *vanguarda*, que é utilizado como equipolente de *modernidade estética*, por outro lado, deve assinalar-se também o facto de essa adaptabilidade se apoiar num princípio-chave do pensamento da autora, fortemente transvazado na leitura que ela faz da literatura dos outros. Reportamo-nos à ideia subjacente de que o princípio da experimentação é similar ao (embora não modelado pelo) princípio da experiência de vida, isto tanto na dita literatura de vanguarda como em qualquer outro tipo de literatura. O vitalismo assinalado acentua a ideia fulcral de que a vida não está nunca de fora. Entre a vida e a escrita (da experiência ao experimentalismo) gera-se um agenciamento que assenta no princípio de que tudo passa pelo vital trabalho na língua - uma transversalidade actuante, que incorpora mesmo o erro e todas as inflexões, num incessante movimento de revisitação e reescrita do real:

Estou chamando o nosso progressivo auto-conhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda pensarmos a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento.

Pensar a língua brasileira significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de língua literária, isto é, língua que reflecte e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos. Numa linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma.

Deixa-se entrever algo que está próximo dos pressupostos defendidos por Croce, como lembra Werner Krauss ao reportar-se à estética deste autor: "a linguagem está sempre a caminho da literatura, ela é literatura em potência; mas só esta realiza toda a potencialidade da linguagem. Só na literatura é que a linguagem regressa a si mesma, só nela adquire a imanência". A ideia forte

veiculada na conferência de Clarice é a de que a língua, entendida como campo de imanência (onde se gera a criação), implica o *trabalho do escritor enquanto pessoa* e esse trabalho exige, por seu turno, uma entrega incondicional - só assim a literatura pode libertamente ser fonte de conhecimento. Mas de uma liberdade autêntica no rigor e na obsessão, como é aquela que vem de dentro, que não é forjada nas superfícies à semelhança do que acontece com a imagem da rolha no mar que nos é fornecida por Paul Valéry na sua *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*: "Uma vez instituído o rigor, torna-se possível uma liberdade, ao passo que a liberdade aparente, não sendo mais que o direito de obedecermos a cada impulso do acaso, amarra-nos, tanto mais quanto dela abusarmos, em volta do mesmo ponto, como a rolha nas ondas, que nada prende, que tudo solicita, na qual se contestam e se anulam todos os poderes do universo".

Ao questionar o sentido da vanguarda questionando a literatura, pois que falar em vanguarda corresponde para a autora ao dimensionar de um dado conceito de literatura, vimos como Clarice começava por pôr em causa a rigidez e o esquematismo da dicotomia conceptual fundo vs. forma. Vai seguidamente insistir numa ideia determinante para percebermos a sua literatura: não é apenas a "vanguarda de forma que modifica o conceito das coisas", mas é também "uma maneira de ver que vai lentamente e necessariamente transformando a forma". Um lento modo de as coisas se moverem. Nesse mover-se lento, que leva ao aprofundamento do ser e da escrita, reside a extraordinária força de uma visão nova em formação:



É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas liberdades. Não as liberdades arbitrarias de quem pretende variar, mas uma liberdade mais verdadeira e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil. Descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua. Qualquer aprofundamento é penoso. Ferem-se mas reagem vivos.

Há uma mutação lenta, quase imperceptível, e interior. Mostra-se de facto aqui uma tese - um ponto de vista claramente definido: posto o pensamento em movimento ele vai mover a língua e, ao mesmo tempo, ver-se-á por ela movido. As implicações maiores serão visíveis no plano da sintaxe. Mas tudo terá que vir de dentro e nunca de modelagens à superfície, nunca de arranjos de maquilhagem, de variações de qualquer tipo de modelagem. É esse o modo como Clarice incorpora muito rigorosamente a lição de Mário de Andrade quando este proclamava o "direito permanente à pesquisa estética".

Ao pretender dar conta do impacto da "revolução" e das consequências sentidas na produção literária a partir do modernismo, Mário Silva Brito destaca o contributo decisivo de Oswald de Andrade para a renovação da prosa brasileira, nome que, como assinala, constitui igualmente um dos pilares da renovação da poesia brasileira contemporânea. Silva Brito chama a atenção para as palavras programáticas de Oswald de Andrade no prefácio às *Memórias Sentimentais de João Miramar* (de 1924), onde se insiste no "trabalho de plasma de uma língua modernista", na necessidade de trabalhar, de alterar a língua literária. E o balanço projectivo leva o historiador a traçar este quadro: "Hoje já se pode fixá-la, pelo menos, como antecipadora dos rumos seguidos por Mário de Andrade em *Macunaíma*, por Jorge de Lima em *O Anjo*, por Clarice Lispector em *Perto do Coração Selvagem*, por Geraldo Ferraz em *A Famosa Revista* (em colaboração com Patrícia Galvão) e *Doramundo*, por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* e, reaproveitada pelo próprio Oswald, acrescida agora da dimensão satírico-política, em *Serafim Ponte Grande*. E porque não reconhecer, em todas, que aprofundam as experiências de Oswald no plano da sintaxe, da transfiguração lingüística?".

Pode parecer estranho o facto de não ocorrer nenhuma referência a Oswald de Andrade na "conferência" de Clarice Lispector sobre a "literatura de vanguarda no Brasil". Curiosamente vamos encontrar no arquivo da escritora uma pequena carta/bilhete de Oswald, datada de São Paulo, 14 de Março de 1946, que, na sua extraordinária magreza de bilhete quase de circunstância, merece, ainda assim, a nossa atenção. Aí lemos:

Clarice

Você quer perguntar? Pergunte. E converse também comigo e com minha mulher, Maria Antonieta d'Alkmin e com minha filhinha de 4 meses, Antonieta Marília de Oswald de Andrade. Responda de Berna ou do alto mar que se parece com você. Devotadamente

O

Oswald

R. Mons. Passalagna 142.

É preciso ter em conta o sentimento de abandono e de incompreensão por que foi tomado na última fase da vida este activista (turbulento agitador na *república* das letras), um dos responsáveis pelo arejamento do cenário literário no Brasil moderno; por um lado o seu feitio menos dócil do que o de um Mário de Andrade, depois o radicalismo de que fez uso nos escritos, talvez tudo isso tenha contribuído para o desencanto e para essa sensação de desamparo agravada nos últimos anos pela doença, mitigada pelos inexcedíveis cuidados da última mulher, trinta anos mais nova, Maria Antonieta d'Alkmin, a quem dedica versos. É justamente a filha referida na carta (Marília de Andrade) que, em depoimento sobre o pai, de uma maneira bastante impressionante, dá conta desse desalento que acompanhou o escritor nos últimos anos (*cf.* Andrade, 1986: 67-75). Tudo isto justificaria o teor da missiva que, à partida, poderia parecer estranha, à luz da história literária, da parte de um dos consagradíssimos, um dos ditos "papas" da vanguarda brasileira, bastante menos dado à bonomia e entendimento dos outros, os

novos, que o companheiro com quem a história lhe fez partilhar o epíteto. Mas, por outro lado, poder-se-á subentender que alguém de comuns relações, o que não é difícil nos meios literários, tivesse dado conta a Oswald de um desejo da parte da novel autora de lhe perguntar coisas. Ainda o que mais parece merecer a atenção é o impacto, a estranheza e maravilhamento causados pela aparição de *Perto do Coração Selvagem*. Sabemos, pelo depoimento de Marília de Andrade, que Antonio Candido era um dos fiéis frequentadores da casa de Oswald neste período de incompreensão, e sabemos como o crítico de São Paulo louvou o primeiro livro de Clarice. Note-se uma observação na carta que parece ter sido escrita pelo reflexo da leitura do romance: Oswald refere-se a Clarice como se se referisse à protagonista Joana de quem nos fica no final do livro essa forte impressão de tanto se parecer com o mar ("do alto mar que se parece com você"). Colocando a hipótese de ter sido porventura a escritora de *Perto do Coração Selvagem* quem primeiro se dirigiu ao consagrado vanguardista, a carta de Oswald poderá servir também para desenvolver uma reflexão sobre os contactos literários da escritora e contribuir para o esclarecimento das mitificações em torno da posição da autora quando do seu "exílio" europeu. Talvez não tivesse estado tão isolada quanto se poderia supor. Voltando a Oswald de Andrade, deve considerar-se o lugar decisivo da herança por ele deixada em muitos dos autores que se lhe seguiram e entre os quais, evidentemente, se conta Clarice Lispector. Chame-se a atenção sobretudo para o pendor descontínuo e telegráfico da estética oswaldiana (desde os textos programáticos aos celebrados romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), devedora de uma visão que recebe influência do modo de ver cubista. Sem dúvida que, em plena vigência de uma prática que privilegiava os textos *bem fechados* (como aconteceu com a escrita do romance brasileiro nos anos 30), a escrita fragmentária de *Perto do Coração Selvagem* acolhe o exemplo autorizado do autor de *Pau-Brasil*.

Mas trata-se também de uma escrita que desde esse primeiro momento, e cada vez mais daí para a frente, vai dialogar com uma galáxia de autores de outro quadrante. Ainda que as vanguardas e o modernismo brasileiros floresçam em função dos modelos vigentes nas literaturas ocidentais, pois que com elas assumem complexas relações de vizinhança, o traço distintivo mais marcante tem a ver, como já se observou, com a focagem nacionalista. Clarice, ao contrário, parece estar mais próxima de uma estirpe extraterritorial como aquela que Hélène Cixous entusiasticamente apresenta: "Custa, mas também nos reconforta, acreditar que Clarice Lispector tenha podido existir, muito perto, ontem, tão longe antes de nós. Também Kafka é inacessível, excepto... através de Clarice Lispector. // Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos cinquenta anos. Se Heidegger tivesse podido deixar de ser alemão, se tivesse escrito o *Romance da Terra*. Por que cito todos estes nomes? Para reconstruir a atmosfera. Há por aí algo que tem a ver com o que escreve Clarice Lispector. Aí onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Mas, onde o filósofo perde o ânimo, ela continua; vai ainda mais longe, mais longe que qualquer tipo de saber. Por detrás da compreensão, passo a passo fundindo-se com tremor na incompreensível espessura

trémula do mundo, com o ouvido finíssimo, concentrado até para captar o ruído das estrelas, até o mínimo roçar dos átomos, até o silêncio entre dois latidos do coração. Vigia do mundo. Não sabe nada. Não leu os filósofos. E contudo juraríamos às vezes ouvi-los murmurar nos seus bosques. Descobre tudo.". No início do pequeno texto de louvor que acabámos de citar, Hélène Cixous começa por falar de "uma mulher quase difícil de acreditar", para acrescentar de imediato: "ou, melhor dito, uma escrita". Pode dizer-se que a essa escrita-Lispector, marcada por uma densa amplitude reflexiva, subjaz a necessidade de pôr em prática um experimentalismo obcecado pela diferença. Tal necessidade reflecte, por um lado, uma vontade deliberada de inovar, de romper com a tradição, e, por outro, a criatividade de um espírito em permanente ebulição interior numa busca incessante de uma via de expressão original. Todavia, esse fermentar constante não parece dissociável da profunda inquietação que transparece em praticamente todos os textos, e que por certo não é alheia à visão de um mundo encarado como doloroso estranhamento onde podemos reconhecer os ecos da genealogia apontada por Cixous e ainda de nomes como Albert Camus, Robert Musil, Katherine Mansfield ou Virginia Woolf. O carácter lúdico que preside ao acumular de diferentes experiências ficcionais não faz mais do que acentuar, por contraste, o desassossego que ressumbra de cada texto e que, numa espécie de *mise en abyme*, espelha o próprio processo, a própria busca que é a escrita.

A diferença afirmativa que se impõe com o nome de Clarice (a sua entrada na literatura do seu país) é geralmente partilhada com o autor de *Sagarana*, a ponto de a tendência para arrumar os dois nomes se converter em tópico sedimentado na história literária.

"Na atual historiografia literária brasileira, Clarice Lispector [...] já faz par fixo com Guimarães Rosa", diz Luciana Stegagno Picchio. Mesmo em visões que não serão de todo isentas e que talvez, antes de tudo, deixem transvazar uma indisfarçável preferência, pode a associação (de teor apresentativo) ser meramente arbitrária, por se tratarem de dois dos mais destacados autores da contemporaneidade? Leiam-se as palavras de Antonio Candido no que pretenderá ser o ponto de vista de uma visão abrangente (de fora): "Pelo mundo afora, quando se menciona a 'nova narrativa latino-americana', pensa-se quase exclusivamente na produção deveras impressionante de *todos* os autores espalhados em todos os países da América que falam a língua espanhola, isto é, dezenove, se não estou enganado. Uma unidade compósita, maciça e poderosa, em face da qual, num segundo momento, lembra-se que existe uma unidade simples que fala português e é preciso incluir, a fim de completar o panorama. Então se juntam alguns nomes, em geral Guimarães Rosa e Clarice Lispector". A cristalização do lugar-comum assenta numa verdade que a história literária em boa hora ajudou a divulgar e de que as enciclopédias são um dos melhores veículos de transmissão. Afrânio Coutinho numa excelente síntese - verbete em enciclopédia por ele dirigida - apresenta uma revisão extremamente lúcida sobre o Modernismo na literatura brasileira. Numa tentativa de arrumação do período em questão, o



estudioso propõe uma síntese marcada pela abrangência e dinamismo. Nesse quadro amplificador configura-se uma visão histórico-literária que visa um enquadramento da complexidade e tensões do período focado, no sentido de uma direcção afirmativa, e assinala aí três fases: a da ruptura, a do período construtivo e a fase do apuramento formal. É ao demarcar-se de uma acepção restritiva do conceito que se limitaria à efervescente "Semana de 22" ou a uma heróica fase que viria até 30, que este estudioso procura definir um princípio de continuidades, pretendendo ver temporalmente "uma sucessão de fases" com uma fisionomia estética especial no seio do Modernismo. Assim, ao inicial período revolucionário seguir-se-á uma fase que substitui o "carácter destruidor pela intenção construtiva" e que procura aplicar as fórmulas estéticas aprendidas com a fase anterior. No domínio da narrativa deparamos nesta segunda fase com duas direcções: uma predominantemente social e outra intimista. Em relação à terceira fase, que se inicia por volta de 45, denominada por Afrânio Coutinho como "a fase *estética* do Modernismo", a par do importante trabalho no campo da poesia, "na ficção há uma lenta estagnação do romance, enquanto se procurava revitalizar o conto, à custa de novas experiências do plano da linguagem, da pesquisa psicológica, da técnica expressionista. O fato aqui é a revelação de J. Guimarães Rosa e Clarice Lispector". Refira-se ainda quanto à cristalização do lugar-comum que as ordens de colocação dos emparelhamentos configuram uma série que se propõe com justeza: 1) a ruptura que os dois estabelecem em relação a um modelo; 2) o que os irmana: o centramento na linguagem - mais a linguagem, ou tanto a linguagem quanto a realidade empírica (ou as epifanias). "Quem no Brasil poderia melhor ser aproximado dela é Guimarães Rosa, também receptáculo de epifanias, como confessa nos quatro prefácios de *Tutaméia*"; "O que os aproxima é a pesquisa da linguagem, do modo narrativo, mais do que da história narrada". Mas os esquemas não deixam de assinalar as diferenças, que são óbvias. Affonso Romano de Sant'Anna assinala com clareza os vectores distintivos: "No entanto, diferindo de Clarice, apesar do largo espaço que cede ao tema do mistério e do inexplicável, executa um trabalho *de* linguagem *na* linguagem, levando a pesquisa vocabular e estilística a extremos pouco vistos dentro e fora de nossa literatura, enquanto Clarice, como veremos mais adiante, insiste na 'naturalidade' de sua escritura".

Procure contornar-se ainda alguns aspectos que se prendem com semelhanças e dissemelhanças entre estes dois autores, e vejam-se alguns modos de projecção da herança deixada por suas obras. Num recente programa televisivo sobre Guimarães Rosa, pudemos ver como no final dos anos noventa ainda se encontra um sertão referencialmente próximo de uma certa imagem, exterior e mitificada, do sertanejo e do mundo do sertão que G. Rosa apresentou. O realizador Pedro Bial pergunta a uma velhinha: "- Já viu o mar?". "- Não", responde-lhe a mulher. "- Tem vontade?" / "- Tenho, mas..." Ao que se segue, de imediato, uma pergunta claramente marcada: "- O que é maior, o mar ou o sertão?" / "- Acho que é o sertão, não?". À voz que fica suspensa seguem-se previsíveis planos da vastidão sertaneja. Sabe-se que o real (qualquer grande cidade ou pequeno mar) apresentado nos textos adquire uma espessura singular que impõe uma existência autónoma e que o mesmo lugar empiricamente referenciado é

sempre outro no texto em questão. No caso destes dois autores a obsessão pela própria realidade da escrita faz com que as paisagens operem o reenvio a uma figuração que leva a que passem ao lado todas as tentativas de representação territorializadora (perturba-se o fantasma da referencialidade), mesmo quando se trata de comparações ou metáforas trazidas pelo discurso crítico em defesa da leitura do autor de *Primeiras Estórias* ou de Clarice. Diz Luciana S. Picchio que "é como se da floresta de Guimarães Rosa, densa de presenças divinas e diabólicas, se passasse para as charneças arenosas e desoladas caras a Beckett. Os personagens são descarnados da sua fisicidade, confinados na sua dimensão subjetiva - mônadas separadas". Por seu turno, Tristão de Athayde, ao falar da "fraternidade estética entre esses dois grandes solitários e renovadores estilísticos", refere "Guimarães Rosa, como voz telúrica do Brasil sertanejo e vegetativo, expresso pelo mais requintado dos manejadores de uma linguagem, recriada em língua" e enquadra Clarice Lispector "ao lado e em face de Guimarães Rosa, nessa década renovadora de 40, como voz oceânica do Brasil praieiro, voltado para o 'mundo, vasto mundo', inclusive o eslavo, expressa nos dois teclados coexistentes do subconsciente e supraconsciente". Dir-se-á que, afinal, a charneça e a estepe estão tão próximas do sertão como o sertão está próximo do mar. Prevalece nestes dois ficcionistas o efeito desterritorializador que instaura uma espécie de despaisagem ou de suprapaisagem (paisagens-língua ou línguas-paisagem). Dos prodígios do texto feito paisagem, onde se possa concretizar o desejo de "habitar poeticamente a terra", parte-se à procura de uma cidade infinitamente afectuosa e tolerante, ao contrário da cidade sitiada. Fazer da língua uma paisagem é tão vasto e complexo que implica um mar ou uma cidade que sejam como o "território estrangeiro interno" de que falou Freud ou como os domínios onde se interroga Deus. Por isso são tão justas as palavras de Tristão de Athayde que acabam por conduzir à indistinção entre o oceânico e o sertanejo: "Tanto uma obra como outra profundamente unidas pelo laço desse subconsciente, que liga todos os homens de todas as nacionalidades, de todas as religiões, de todas as raças (antes do pensamento lógico e muito antes do pensamento gráfico), assim como por esse supraconsciente da presença invisível de Deus, que não se expressa pela invocação de seu Nome, mas naquilo que é o sinal mais seguro de sua realidade transcendente e imanente, o silêncio".

Encontramos assim os livros infinitamente vividos na consciência do dilaceramento e neles, condutas humanas plenas de sentido; o bem e o mal com maiúscula são tomados pelo desconcerto da dúvida que neutraliza todas as dicotomias e que evidencia todas as aporias. E em ambas as poéticas se manifesta um similar trânsito dialéctico entre o quase nada, o insignificante, o intencional relevo que recai sobre o menor, lado a lado com a vastidão (denomine-se esta como oceânica ou sertaneja).

Num capítulo central do seu *Fundamento da Investigação Literária*, Eduardo Portella, ao pretender fundamentar o conceito de *entre-texto* apresentado neste livro, isto é, a dimensão propriamente literária (poética) dos textos, que assenta na transgressão sintáctica, depois de dar o exemplo daquele que por alguns autores é considerado como o primeiro escritor

verdadeiramente brasileiro, Castro Alves, termina o capítulo com mais duas amostras que se seguem a par: Guimarães Rosa e Clarice. Pretende o professor encontrar perfeitas equivalências entre o caso de Clarice e o de Rosa. Não julgamos, aliás como quase toda a crítica, que seja idêntico o tipo de procedimento praticado pelos dois autores. O exemplo aduzido, em relação a Clarice Lispector, deve antes ser encarado no quadro do insatisfeito, mas discreto, experimentalismo com que ela praticou e projectou a sua escrita enquanto obra fazendo-se. Aqui mesmo residirá talvez o que de mais marcante se pode assinalar face ao modo como as obras destes autores perduram na herança deixada na cena literária brasileira, isto é, obras e percursos que funcionarão modelarmente como exemplos. Lembrem-se então as palavras certeiras de Antonio Candido a propósito da "nova narrativa", num ensaio que reproduz uma comunicação do ano de 1979, e atente-se sobretudo no modo como o ensaísta retoma o lugar do primeiro romance de Clarice, muitos anos depois de haver pronunciado palavras iluminadoras sobre ele: "Mas chegando à última fase da ficção brasileira, que se manifesta nos anos 60 e 70, devemos voltar atrás para registrar a obra de alguns inovadores, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião, que produziram um toque novo [...]. // O romance *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector (1943), foi quase tão importante quanto, para a poesia, *Pedra de Sono*, de João Cabral de Melo Neto (1942). Nele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, 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 àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que se crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever".

O que é determinante com o primeiro romance de Clarice também o será com o rasto deixado pelo primeiro livro de contos de Rosa, *Sagarana*, e sobretudo com os livros do escritor mineiro que a este se seguirão. Mas o trabalho inconfundível sobre a língua, que em Guimarães Rosa equivale à criação de uma língua-corpo, onde a fisicidade da palavra redescoberta é espantosa concentração e poderosa amplitude de sugestão, conduzem-no a um isolamento singular. Com João Guimarães Rosa não se pôde dar a abertura às influências. Ele iria ser modelo, sim, mas noutra esfera, nessa em que se projectaria a reinvenção, além do território brasileiro, justamente no espaço mais vasto da lusofonia (lembrem-se os nomes de Luandino Vieira ou de Mia Couto, com escritas pessoalíssimas, mas indubitavelmente devedoras da experiência rosiana). No Brasil como que não mais haveria espaço para superar a luz ofuscante de um insuperável astro solitário tão próximo ainda, para que se ousassem experiências semelhantes. O caso de Clarice é bem diferente. Antonio Candido, após chamar a atenção para algumas influências decisivas no quadro heterogéneo da narrativa dos anos 60 e 70 ("o impacto do *boom* jornalístico moderno, do

espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o final dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente", lembra que antes disso se destaca, embora brandamente, o nome de Clarice Lispector: "Ela é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios". É esse lugar que aqui queremos relembrar: o da voz antecipadora que foi a de Clarice. Quer em relação a uma configuração que terá tido grande ressonância em diversas escritas, com uma prática literária próxima do *nouveau roman* - e Antonio Candido não deixou de o assinalar - quer como antecipadora das tendências pós-modernas da ficção dos anos 80 e 90. Earl Fitz chama a atenção para estes aspectos: "Vista no contexto mais amplo da tradição ocidental, a ficção de Lispector mostra-se compatível com as tendências internacionais como o 'novo romance', pós-modernismo e fenomenologia". É sobretudo a partir do ano de 1969 que, com a publicação de *Uma Aprendizagem ou o livro dos Prazeres*, se torna muito visível um dos traços assinaláveis na literatura do chamado pós-modernismo: a prática da colagem, a partir da retoma de fragmentos publicados em outros lugares e incorporados num novo conjunto. Nos livros seguintes outros traços atribuídos à pós-modernidade e à sua "retórica pluralizante". passam a avultar com particular insistência, marcando a feição da última fase da escritora, como, por exemplo, a sobrevalorização do fragmentário (que atingirá um elevado grau no livro *Água Viva*, de 1973) ou o destaque concedido à hibridação genológica (em textos de difícil classificação, como se pode ver particularmente em *Onde estivestes de Noite*, 1974) e ainda a "concessão" àquilo que é considerado inferior ou menos nobre (a propósito dos textos de *A Via Crucis do Corpo*, na "Explicação" que antecede os contos, Clarice reivindica também "a hora do lixo").

Carlos Mendes de Sousa é um dos nomes mais destacados na crítica literária portuguesa atual, especialmente no que diz respeito à poesia. Contato: mdesousa@ilch.uminho.pt. Página ilustrada com obras do artista João Câmara (Brasil).

[retorno à capa desta edição](#)

[índice geral](#)

[triplov.agulha](#)

[jornal de poesia](#)

