

O des-afastamento Vilma Arêas leitora de Clarice Lispector

Ettore Finazzi-Agrò

Para começar, eu acharia necessário colocar uma questão ética – de ética da interpretação, se é que podemos falar em *éthos* para uma atividade, como a hermenêutica literária, ligada, em boa medida, a certo grau de perversão, a uma forma de *voyeurismo* e de gozo na subalternidade e na dependência ao texto, sem estatuto estável e sem garantias. A questão seria, então, esta: como é que a palavra crítica pode justificar a sua intromissão no infundável diálogo de Clarice Lispector consigo mesma? A que altura, em que momento, e sobretudo, em nome e por conta de que tipo de *autoridade* o leitor poderia se sentir legitimado em intercalar a sua voz na polifonia de uma voz *sola* brotando dos vazios, das frestas de uma identidade fragmentada e cada vez única? Como e quando, enfim, se atrever a discriminar ou a classificar, cortando-o com a lâmina da *razão crítica*, um discurso tão integral e homogêneo ao ponto de se identificar, como uma lagartixa, com *cada pedaço infernal* de si mesmo? São estas as perguntas peremptórias que todos aqueles que se dão à tarefa de interpretar a obra clariceana deveriam, em minha opinião, se colocar. Eu, pelo menos, senti esta obrigação, este *respeito* (no duplo sentido etimológico de *olhar* e de *ser olhado*) pelo texto, tentando interrogar *A paixão segundo G.H.* e outros livros de Clarice do interior duma condição, por assim dizer, ao mesmo tempo íntima e enviesada. E isso, repare-se, não pela minha perspicácia ou inteligência, e sim, talvez, pelo fato de eu chegar depois de várias interpretações que, justamente por serem ou demasiado próximas ou muito impessoais e *normativas*, correram, respectivamente, o risco (que eu mesmo, aliás, tenho sem dúvida corrido) ou de sobrepor, até confundir, a personalidade do leitor à da autora, ou de julgar a sua obra como excêntrica ou excessiva, fora de um presumido *cânone individual*, inscrito, por sua vez, dentro de um, também nebuloso, *cânone brasileiro*.

De resto, a questão principal, em relação a essa grande escritora, é e sempre foi, a meu ver, a da *justa distância* da qual olhar aos (e, mais uma vez, ser olhado pelos) seus textos; da medida certa com que calcular a postura a ser assumida na leitura. Nesse sentido, uma parte da crítica fracassou justamente pelo fato de ter balançado entre a identificação e o afastamento, chegando, no primeiro caso, a se apropriar da palavra da autora, expropriando-a da sua *mudez cheia de palavras*, e, no segundo, ficando longe dela e não conseguindo, por isso, enxergar aquilo que se esconde entre ou atrás das palavras – isto é, confundindo Clarice com uma escritora qualquer, da qual reprovar a atitude *mercenária* ou a incoerência das escolhas narrativas. Sem ver, em resumo, que a escrita de Clarice é sempre investida de uma carga emocional que lhe permite atravessar e ultrapassar todo lugar comum, colocando-a fora de qualquer chão lógico tradicional, embora pisado e exibido na sua natureza normativa; sem entender, enfim, que as histórias malogradas que ela tenta contar acontecem sempre *em estado de emergência e de calamidade públi-*

ca¹. Diante desse perene *estado de exceção* podemos, com certeza, ficar perplexos ou, num movimento de empatia, mergulhar também nós no *páthos* alarmado e sem escape no qual ela se encontra, mas não vamos conseguir, senão com muita dificuldade, identificar o lugar certo onde o sujeito (leitor, crítico...) pode se tornar não apenas intérprete, mas, eu diria, testemunha confiável e integral da tragédia sem saída que se desenrola sob os seus olhos, habitando aquele entremeio entre o ser e o não-ser, entre a palavra e o silêncio no qual a autora e os seus personagens se debatem.

Aliás, que a prosa de Clarice esteja marcada por uma obsessiva coerência e, ao mesmo tempo, por uma desconcertante incoerência, pelo paradoxal amálgama de homogeneidade e heterogeneidade, de certezas e dúvidas, isto já foi várias vezes sublinhado em obras críticas fundamentais. E a própria escritora secundou esta interpretação dividindo a sua produção entre uma literatura *das entranhas* e outra produzida *com a ponta dos dedos*: na primeira definição entrariam os livros escritos até 1964, na segunda as obras publicadas a partir de 1969 – com o caso, muito debatido, de *A via crucis do corpo*, editado em 1974 e escrito a partir de uma encomenda de Álvaro Pacheco, *meu editor na Artenová*². Na esteira desta distinção ou antecedendo-a, a crítica produzida naqueles anos viu, nas obras da escritora, uma clara involução devida a razões de tipo comercial: de uma escrita magmática e essencial, ela passava para uma produção mais ligada ao “mercado”, mais vinculada aos gostos dos leitores, entremeada por temas e instâncias (o sexo, a legibilidade...) dependentes de uma hipotética procura de êxito comercial – por sua vez, provocada pelas condições financeiras da autora, se debatendo com problemas, não talvez de sobrevivência, mas com certeza de aperto econômico.

A propósito deste segundo e, para alguns, secundário período da prosa de Clarice, temos finalmente um testemunho – confiável e integral, sem deixar de ser voluntariamente *parcial* – restituindo plena dignidade artística a essas páginas escritas, aparentemente, roçando o papel; permanecendo, no dizer da autora, na superfície do sentido, sem profundidade ou empenho. O livro se intitula, justamente, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* e o devemos a uma das leitoras mais atentas e brilhantes do atual panorama crítico-literário brasileiro: Vilma Arêas. Livro polêmico, em certo sentido, composto ao longo dos anos (alguns dos capítulos remontam, justamente, a 1974, ano de publicação de *A via crucis do corpo*), que resgata aquela parte da escrita clariceana que os leitores contemporâneos e alguns dos intérpretes posteriores colocaram, podemos dizer, entre parênteses. O resultado foi uma separação discutível entre uma produção *maior* e uma *menor*; uma discriminação arbitrária entre uma série de grandes obras e um rol de textos menores e, por assim dizer, *dispensáveis*.

De fato, o *pólemos* que Vilma Arêas trava com a tradição crítica consegue resgatar a continuidade e a coerência de um discurso artístico e de um percurso humano que, observando de uma perspectiva *justa*, mostra as marcas evidentes de uma procura coerente de sentido, seja ela escondida atrás de uma linguagem que retoma os lugares comuns do corpo e do sexo, seja nos momentos em que ela se aproxima do universo infantil, explorado por Clarice com sofrida – *simpatizante*, eu diria, no seu significado etimológico – e, ao mesmo tempo, irônica participação. São, nessa ótica, pelo menos dois os modos de encarar essa parte menosprezada da personalidade literária de Clarice: um tem a ver

com a questão do *jogo* e o outro com a da *procura*, ambos, aliás, incluídos numa perspectiva ideológica, num âmbito genericamente político em que a atitude *polêmica* (e o parentesco, também ideal, entre *ludus* e *lucta*, entre *jogada* e *combate* o mostra de modo claro) se inclui como elemento essencial.

Que os textos da escritora sejam o produto e, ao mesmo, provoquem um mecanismo infinito “iludindo” e “eludindo” (termos, ambos, derivados justamente do latim *ludere*) as fontes, o livro de Vilma o demonstra de modo muito claro: a sua escrita se alimenta, com efeito, das referências ou das alusões mais diversas, ignorando os confins entre o *alto* e o *baixo*, atravessando incessantemente as fronteiras – frágeis, porém consagradas por uma longa tradição – entre a literatura de massa ou de consumo e a literatura erudita. Basta, por isso, consultar os catorze títulos que ela coloca no início de *A hora da estrela* para se dar conta de como, aqui, o sublime e o trivial, o trágico e o ridículo se juntem de modo inextricável. E não apenas aqui, mas ao longo de todo esse texto *definitivo* onde o Excesso é assumido, pela autora, como uma obrigação: como uma experiência que deve ser atravessada de ponta a ponta, como uma estrada a ser percorrida para chegar naquele *além* (que eu tentei definir de *pós-trágico*³) em que tudo se mistura e se reorganiza de forma a superar os limites tradicionais entre os gêneros, os discursos, os estilos. Porque, como sublinha muito bem Vilma Arêas, a mudança de modo de escrever – tornada possível, justamente, pelo *salto* dado graças à *Via crucis do corpo* e praticada, enfim, de modo integral em *A hora da estrela* – exige (...) *uma violação da linguagem e do registro culto, uma intensificação cômica (...) construída pelo jogo*.⁴

As categorias de *cômico* e de *trágico*, nesse sentido, são, ao mesmo tempo, confirmadas e revogadas numa dimensão fatalmente paródica ou grotesca (*pós-trágica*?) onde a distância conquistada pela autora se torna um modo de olhar mais de perto, onde nos deparamos com uma estranha forma de *des-afastamento*, de separação aparente em relação às coisas que é, na verdade, um modo de ficar perto ou até no meio delas. Daí, por exemplo, vem a possibilidade, para o Rodrigo S. M. de *A hora da estrela*, de manter uma perspectiva crítica em relação à figura de Macabéa, manifestando, porém, uma *simpatia* (mais uma vez em sentido etimológico) com a personagem que o leva até a identificação com ela (*vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo*)⁵. Esse espaço – que eu chamaria de intra-discursivo, na interdiscursividade e abertura do relato –, balançando entre alheamento e recusa, por um lado, e identificação e responsabilidade, pelo outro, é justamente o espaço lúdico em que irrompem, em dissonância, tanto a atitude polêmica da autora (*na verdade Clarice Lispector*) contra toda discriminação social, quanto a sua consciência de fazer parte de uma classe que só pode falar da marginalidade e da pobreza a partir de uma distância que nada e ninguém pode anular por completo.

De forma muito conseqüente, nesse sentido, Vilma Arêas chama a atenção para uma relação possível entre *A hora da estrela* e *Vidas secas*, apesar das *grandes diferenças* entre Clarice e Graciliano, que não chegam todavia a excluir – mas tornam, pelo contrário, muito produtiva – uma análise do *modo como ambos lidaram com a convenção literária a seu alcance para falar de um assunto ingrato*⁶. De fato, *ao redor desse ponto, surpreendemos os dois escritores numa discussão clara ou subentendida sobre o poder ou a inabilidade das palavras e sobre a*

*dificuldade de abordar com segurança aspectos da subjetividade de outra classe*⁷. A tentativa, mais uma vez, é a de desvendar, nos dois romances, o mesmo *jogo de afastamento e aproximação entre narrador e personagem*, abrindo espaço *ao mesmo tempo para a objetividade da análise social e para a verossimilhança narrativa*⁸. Colocados, enfim, diante da alternativa, aparentemente radical, entre a denúncia panfletária da condição de desumana da população nordestina e o solipsismo de uma reflexão, fatalmente subjetiva, sobre a condição de atraso e marginalização daqueles que ficam “excetuados” de qualquer poder ou norma coletiva – afastados, também, e ao mesmo tempo ligados de forma negativa à condição social do próprio sujeito que fala ou escreve –, os dois autores parecem não escolher nenhuma dessas alternativas ou as escolher ambas. O resultado é, nesse sentido, uma espécie de movimento de *identificação cética* com os seus próprios personagens que os obriga a lidar com os limites da voz, com a insuficiência de uma linguagem sempre inadequada a representar aquilo que fica fora e longe dela, com o “extremo” de uma condição humana colocada no avesso da humanidade. Não por acaso, Clarice já tinha se expressado assim: *Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impedida a precisar saber o que o pensamento pensa*⁹.

Por isso, a vontade de falar em nome e por conta dos seus personagens marginalizados, de se adiantar na sua lógica *primitiva e alternativa* até onde a linguagem naufraga no silêncio – como acontece em *Vidas secas* e em *A hora da estrela* –, constitui, para Graciliano e Clarice, um ato falho, de que eles assumem, em plena consciência e desde o início, o fracasso: porque (como lemos ainda em *A paixão segundo G.H.*) *é exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem*¹⁰. Nesta linha – em que emerge finalmente a questão da “procura” de que falei antes –, podemos, aliás, colocar também a tentativa da escritora de indagar o universo infantil: prestando escuta à sua mudez, penetrando numa “in-fância” que, fazendo jus à sua etimologia, se dispõe aquém (ou além) do horizonte da linguagem. Como sublinha, justamente, Vilma Arêas falando no “*Children’s Corner*” de Clarice, também nesse recanto da sua literatura

os dilemas existenciais, sempre presentes, não são enfrentados de forma categórica; há a mesma dificuldade em fornecer respostas (*não sei* é a entrega maior, afirma), e em muitas histórias, personagens ou cenas são antes únicos do que típicos – o contrário do que se espera de certa produção infantil e dos contos de fadas¹¹.

Nesta forma de *iludir*, por um lado, sobre a posse virtual de uma Verdade e de *eludir*, pelo outro, as questões levantadas por essa Verdade inalcançável – respondendo, então, com o silêncio ao Silêncio; com uma *in-fância* interrogada à atitude infantil de colocar perguntas (questões, no fundo e desde sempre, irrespondíveis) –, penso que podemos chegar a entender o nexos oculto ligando o *jogo insensato de escrever* ao sentido de uma procura incansável que não tem um ponto final, apresentando-se, pelo contrário, como um *deslizamento dos textos de um livro para o outro*¹². Como na *quête* dos romances de cavalaria medievais, assim nos romances de Clarice o alvo da procura é menos importante de que a própria procura: esse rodear penoso em torno de uma verdade proibida à

palavra, esse cruzar um mistério horrendo e maravilhoso sem saber responder às suas adivinhas, num movimento anti-edipiano que encontra apenas no não-saber uma forma integral de conhecimento. Algo, como se vê, de muito arcaico, uma atitude primitiva ou infantil despontando em muitos lugares da obra de Clarice (a partir sobretudo da *Paixão segundo G.H.*), onde surpreendemos justamente a escolha ou o desejo de atravessar toda uma linguagem para chegar a saborear o gosto do *inexpressivo*, ou melhor, de uma língua outra e essencial, feita de coisas misturadas, marcada pelo sabor insosso do *neutro*.

A prosa de Clarice se adianta sempre e sempre nos conduz por esse caminho torto que não tem *por sanção a verdade*, enroscando-se em volta do enigma, perguntando-se e perguntando-nos sobre aquilo que não tem resposta, mas que, mesmo assim, tem de ser perpetuamente questionado. Mundo informe, povoado por seres híbridos (nem homens nem animais, ou tanto homens quanto animais), dimensão caótica dominada por uma razão bastarda e, por vezes, feroz, mas que – como em vários lugares do seu livro, nos lembra Vilma Arêas – além de uma face teórica, ligada a um imaginário subjetivo e fortemente pessoal, tem ainda uma pretensão ou um nítido apego social. De fato, se alguns (sobretudo a partir dos estudos de Erich Köhler¹³) descobriram uma intenção ideológica também na *quête* medieval, podemos muito bem atribuir um sentido histórico à procura clariceana, denunciando – através da representação de uma situação de impasse na representação (se me é permitido esse quiasmo) – a tragédia de um autoritarismo que obriga a falar, no mesmo gesto com que proíbe de falar aqueles que, aliás, não teriam o dom da palavra. Emblemática dessa atitude clariceana (resumida, de modo contundente, na conhecida fórmula de Wittgenstein, assim relida, em relação a Clarice, por Benedito Nunes: *é preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio*) é, nesse sentido, a frase final, pronunciada no *entre-tempo* entre vida e morte, de Macabéa, protagonista do romance mais evidentemente *empenhado* de Clarice. Com efeito, a indicação “.Quanto ao futuro.” – com ponto inicial e ponto final, como é explicitado pela autora –, é, por um lado, um grito *transitório* (*porque há o direito ao grito*¹⁴), acompanhando justamente a nordestina no trespasse e se fechando no silêncio da morte, mas, exatamente pelo fato de ser enclausurado por pontos, é, por outro lado, também uma expressão que se cristaliza e permanece, ficando suspensa no seu caráter provisório e *jogando*, assim, uma perspectiva (política?) contra o aparente imobilismo de uma condição social repressiva. Afinal, gritar – apontando para o futuro, sem dizer nada dele – é abrir uma fresta no muro de *palavras e palavras*, para chegar a entender o sentido mais secreto de uma Palavra ficando fora e longe do alcance do Poder, ficando muda e indecifrável diante de qualquer pretensão de clareza.

Ainda no momento da sua pessoal e humana *saída discreta pela porta dos fundos* (último, como se sabe, da série de títulos do último romance da escritora), Clarice reafirma, então, a necessidade de armar toda uma linguagem para chegar a entender a profecia do silêncio, a sua promessa de sentido, entrando finalmente no *inexpressivo* que sempre foi o objetivo da sua *busca cega e secreta*, entrando naquilo *que existe entre o número um e o número dois* e enxergando enfim *a linha de mistério e fogo, e que é linha subreptícia*¹⁵. Horizonte fatal a que se chega através de um trabalho imenso, não de construção e sim de des-construção do Eu, através da perda e do luto, abrindo todavia para um ganho maior e uma *alegria difícil*, ou melhor, para uma aquisição transcendente e, ao mesmo tempo, humana e pre-

cária, que pretende ser continuamente re-atualizada – porque *todo o momento de achar é um perder-se a si próprio*¹⁶. Não por acaso a palavra-chave para entender o sentido da procura clariceana poderia ser o verbo *desistir*, voltando várias vezes na sua obra e que poderia ser lido como renúncia (*desistência*), mas também como um passo atrás em relação a uma vida puramente afirmativa (*des-existência*). Na sua ambigüidade e pela sua ambigüidade, o verbo nos faz de fato penetrar nas pequenas fendas da realidade, naquilo que se esconde e se revela nos entremeios de uma verdade desconhecida: *a insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio (...) Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação*¹⁷.

Formalizando esta atitude de subtração e de *carência* (palavra muito clariceana, aliás) em relação a uma totalidade sempre almejada e nunca encontrada – senão por *fulgurações fragmentadas* faiscando no interior da escrita –, vamos identificar aquela *técnica de desgaste*, apontada por Vilma Arêas desde as suas *considerações iniciais*¹⁸ e confirmando a prática de *desescrever*, magistralmente definida por Benedito Nunes e depois reencontrada, por outra via, num estudo primoroso de Eduardo Prado Coelho¹⁹. O desgaste (não tão longínquo do *princípio de corrosão*, assinalado por Luiz Costa Lima na poesia drummondiana²⁰) seria, nesse sentido, o modo em que Clarice, escrevendo, aparentemente, *apenas um livro durante toda a vida*²¹, atravessa todavia *formas incertas, os livros-sucata, compostos de textos anteriores, a produção jornalística obrigatória a que se acrescenta o famoso A via crucis do corpo, escrito por encomenda e ingenuamente considerado escandaloso*²². Movendo entre experimentalismo e poética dos restos, a escrita de Clarice se apresenta, assim, como uma espécie de grande e *escandaloso* rio, se espalhando e se concentrando, levando consigo matéria incoerente, frangalhos de artefatos e elementos naturais, pedaços de outras escritas e instâncias originais, enlevos espirituais e abandonos carnavais, numa continuidade descontínua que, ao mesmo tempo, denuncia e ridiculariza, procura uma verdade e se zomba dela, sem querer chegar ao fim, visto que a meta está dentro do próprio percurso. Percurso labiríntico, de fato, que afasta e desvia em relação a um centro medonho, habitado por um ser híbrido, contemporaneamente sagrado e execrável.

Colocada a uma distância exata, observada através do *justo* olhar de Vilma Arêas, Clarice guarda intacto o seu enigma e, ao mesmo tempo, se abre à nossa compreensão, revelando finalmente o seu método, ou melhor, a sua *meth-ódos*, ou seja, etimologicamente, o seu modo peculiar de atravessar as classificações, as vias tradicionais do sentido, encontrando a razão da *errância* ao longo do seu infundável *errar*, remetendo para uma lógica futura e antiqüíssima (post- e/ou pré-lógica) que exclui a Verdade no próprio ato de a incluir dentro de si mesma. De fato, cruzando e sendo cruzada por vários discursos (veja-se, por exemplo, a interessante leitura em paralelo de “At the Bay” de Katherine Mansfield e do “Mistério em São Cristóvão” de Clarice, ocupando o capítulo final do livro de Vilma Arêas), a obra da escritora pode ser lida só lançando mão de qualquer certeza, ou melhor, escolhendo uma atitude de *intimidade albeada* que permite também apanhar, por instantes, a razão profunda do seu constante *des-afastamento*.

Tão próxima e tão longínqua, tão ligeira e tão profunda, tão impregnada por uma visão ideológica e tão longínqua de toda lógica habitual, a prosa clariceana vai, assim, continuar balançando entre o prazeroso acariciar a realidade com a *ponta dos dedos* e o

penoso abismar-se nas contradições dela, arrastando consigo essa dor *das entranhas* que não tem remédio possível, senão a *difícil alegria* de escrever. Prática ambivalente, esta, levando, por um lado, à adoração pelo Inefável e, pelo outro, ao protesto lúcido contra toda proibição de falar. Porque afinal, no meio de um Silêncio alcançado através do fracasso da Voz, sempre haverá *o direito ao grito*.

Notas

- 1 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 10.
- 2 _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 11.
- 3 FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Apocalypsis H. G.* ROMA: Bulzoni, 1984.
- _____. “De quem é a culpa? O trágico e a falta em *A hora da estrela*” in: FINAZZI-AGRÒ, E., VECCHI, R. e AMOROSO, Maria B. (orgs.) *Travessias do pós-trágico*. São Paulo: Unimarco Ed, 2006.
- 4 ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 88-89.
- 5 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Op. cit., p. 22.
- 6 Op. cit., p. 91.
- 7 Ibidem.
- 8 Idem, p. 97.
- 9 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, pp.171-72.
- 10 Idem, p. 171.
- 11 Op. cit., p. 114.
- 12 Ibidem.
- 13 KOHLER, Erich. *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Etik* - Studien zur Form der frühen Artus und Graldichtung. Tübingen: Max Niemeyer, 1970.
- 14 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Op. cit., p. 13.
- 15 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Op. cit., p. 94.
- 16 Idem, p. 12.
- 17 Idem, p. 172.
- 18 ARÊAS, Vilma. Op. cit., p. 15.
- 19 COELHO, Eduardo P. “Pessoa: lógica do desassossego”. *A mecânica dos fluidos: Literatura, cinema e teoria*. Lisboa: IN-CM, 1984.
- 20 LIMA, Luiz C. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- 21 ARÊAS, Vilma. Op. cit., p. 15.
- 22 Idem, p. 16.