

CLARICE LISPECTOR: FICÇÃO EM CRISE*

CARLOS FELIPE MOISÉS
Universidade Estadual de São Paulo

Clarice Lispector ocupa um lugar privilegiado e até certo ponto marginal nos quadros da ficção brasileira contemporânea. Tal afirmação ecoa unânime na vasta bibliografia a seu respeito e fere dois aspectos básicos de sua obra. De um lado, a notável originalidade de estilo, hoje largamente imitado, prova evidente de sua riqueza e fascínio. De outro, a presença implícita de uma densa reflexão sobre o próprio ato criador. Na esteira de um árduo processo de diluição ou mescla dos gêneros, que se observa na literatura moderna, e que só com Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Osman Lins e poucos outros chega a repercutir em nossa literatura - a obra de Clarice assinala um momento de crise da ficção contemporânea, que põe em xeque a própria consciência individual, enquanto via de acesso à realidade, e atinge especialmente o romance, como estrutura narrativa. (Talvez por esse motivo, aliás, alguns críticos, como Wilson Martins, vêem no conto, e não no romance, a realização suprema da autora).

Na apresentação que faz para *O Lustre*, romance de 1946, Tristão de Atafé chama a atenção para "a mais completa ausência de Deus"¹ na obra de Clarice Lispector. Poder-se-ia acrescentar: completa ausência de qualquer valor absoluto, religioso, moral ou outro, patente no implacável ceticismo e pessimismo que varre o mundo criado pela escritora. Suas personagens, no geral, têm em comum a consciência inquieta e indagadora de quem se vê confrontado com a precariedade do aqui-e-agora, despido de significação para alguém ou além do simples acontecer. A realidade, assim, se lhes oferece como sucessão de fragmentos desconjuntados, que se perdem na direção do vazio ou da morte. A existência humana surge aí como esforço inútil no enalço da unidade e da coesão, que poderiam ser obtidas hipoteticamente através, por exemplo, da conciliação entre tempo interior e tempo exterior.

A ficção de Clarice Lispector é a do homem dividido, em estado de permanente angústia diante da impenetrabilidade do próprio mundo interior, mas ao mesmo tempo fascinado pelos objetos e o mundo físico ao seu redor, cuja plenitude de coisa, realidade compacta e inerme, rigorosamente centrada sobre sua essência, aparece como símbolo daquilo que o homem procura para si mesmo, sabendo-se incapaz de atingi-lo: algo semelhante a essa plenitude, a essa densidade advinda da auto-suficiência, condição que até o mais ínfimo objeto, na escala natural, revela preencher, mas só ao ser humano é vedada. O mais ínfimo objeto, bem entendido, observado à luz da invulgar sensibilidade e da óptica peculiaríssima de Clarice Lispector.

Pelo menos até certa altura de sua trajetória (mais adiante tentarei surgir o momento da ruptura), é notável na ficção de Clarice a proeminência dos obje-

tos e das coisas físicas, incluindo-se aí, também, os animais, reconstituídos e transfigurados com paciência de ourivesaria. Sua visada ficcional parece concretizar, de maneira esplêndida e muito pessoal, aquele “sendo de realidade” tão caro a Osman Lins. Nesse sentido, já o parágrafo inicial do romance de estréia, **Perto do Coração Selvagem** (1944), constitui verdadeiro ideário estético, enquanto fixação de uma atitude de exacerbada e amorosa atenção às formas, aos sons, às cores, -à realidade sensível, em suma:

“A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlem sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? Roup-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta” etc.²

A tendência aí anunciada, em termos de analitismo, ourivesaria minudente, atenção aos detalhes, não constitui simples opção estilística, mas a metaforização de uma forma de ver o mundo e as coisas. Nesse modo de ver, o leitor detecta a atitude introspectiva, a estratégia cautelosa na tentativa de aproximação da realidade, que resulta na exacerbação do mundo interior, tornado plethora de receios, aspirações, devaneios, expectativas, associações desgovernadas. Tal postura, recorrente na obra de Clarice, leva suas personagens a se deterem no limiar do mundo físico ao seu redor, para ir colhendo, como que às apalpadelas, umas poucas impressões fragmentárias, recuo tático destinado a impedir o doloroso confronto eu X mundo. Partes, detalhes, fragmentos: a realidade jamais é buscada como um todo, pelo temor de que a sua completude avantajada venha a sufocar a fragilidade do mundo interior. A consciência curiosa circula errática pelo dorso da realidade, num misto de fascínio e desconfiança, não porque desdenhe assenhorear-se do espaço que se estende adiante, oferecido à percepção, mas porque receia perder-se, diluir-se na estranheza alheia.

Repare-se, por exemplo, no curso labiríntico percorrido pelos sentidos, a atenção e finalmente os gestos de Ana, protagonista de um dos contos de **Laços de Família** (1960), nesta passagem modelar:

“Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d’água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. **Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente.** Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. **Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz,** os mosquitos de uma noite cálida.”³

As expressões por mim sublinhadas reforçam a sensação de opressão experimentada pela consciência absorta em seus devaneios, prisioneira de seu introspectivismo, mas ao mesmo tempo voltada para fora, atenta, surpreendendo-se a tocar a superfície das coisas - “vida silenciosa, lenta, insistente”, cuja intimidade ela é incapaz de atingir. A passagem transcrita, exemplar também quanto a este outro

aspecto, põe em evidência a intrigante **impessoalidade** do ponto de vista narrativo. O denso conteúdo psicológico do texto de Clarice Lispector parece pedir a narração em primeira pessoa: o leitor aceitaria como perfeitamente natural que Ana tomasse a palavra, para desfiar seu monólogo interior, seu fluxo de consciência. Mas a autora sabiamente adota a perspectiva do observador que, à distância (atenção!), procura seguir as divagações da personagem. Falsa distância, já se vê. A narração de terceira pessoa na verdade acompanha, como uma sombra cúmplice, o movimento errático de Ana e adere a este, simbioticamente, fazendo que o olhar narrativo ou narrante reproduza o modo de ver, e de ser, da personagem. Não se trata, portanto, daquele foco narrativo onisciente, da ficção tradicional, que, dono da cena, acione o **conjunto** por ele próprio engendrado, mas de uma perspectiva só aparentemente distante, que mergulha num desvão da realidade mais ampla, suposta pela narrativa, para assumir, em regime de perfeita empatia, o ângulo de visão da protagonista. Visão de dentro e não de fora, visão subjetivante que aspira, em última instância, a ultrapassar os limites da subjetividade. Tentativa inútil. (No final retomarei a questão decisiva do foco narrativo. Voltemos, por ora, ao analitismo, à sedução do detalhe.)

A técnica descritiva de Clarice Lispector promove uma espécie de descascamento fenomenológico, que busca apreender cada objeto em sua íntima e intransferível individualidade. Que rumos se descortinam a partir desse procedimento? Linguagem de espelhos, jogo dialético eu versus mundo, esse descritivismo almeja reproduzir aquele momento imponderável da percepção em que o sujeito se identifica com o objeto, na tentativa de finalmente aparecer para si mesmo, naquele instante irrepitível, também revestido da mesma íntima e intransferível individualidade, detectada nas coisas: a **essência**, não só dos objetos, mas de si mesmo. A consciência que se debruça sobre as coisas, para apreender-lhes a essência, está na verdade tentando apreender a essência de si mesma. Como se o mundo fosse o espelho do eu, e como se apreender a imagem refletida equivalesse à apreensão do eu verdadeiro.

Projeto condenado ao malogro irremediável, como se percebe. Aquele momento supremo da identificação com o objeto significaria a sua paralisação, o seu congelamento, quando um dos ingredientes fortes dessa visão de mundo consiste exatamente na aceitação tácita da mobilidade incessante: realidade e consciência estão mergulhadas no fluxo contínuo do devir, sinônimo de vida. Apreender(-se) ou conhecer(-se) seria o mesmo que estar morto.

Tal concepção surge já perfeitamente delineada nos primeiros escritos de Clarice Lispector e não faz senão desenvolver-se, ampliar seu alcance, ao longo da trajetória, numa evolução que conduzirá, paradoxalmente, à diluição da matéria ficcional: pessoa, pessoas, conflitos, coisas, ação, mundo físico. - o não-eu está destinado a se converter em pura abstração. O primado do objeto, conforme é proposto por Clarice (talvez fosse melhor dizer: conforme é proposto em Clarice por via mais intuitiva que racional), tende à anulação do objeto e ao triunfo da subjetividade.

Observe-se, a propósito, que é por demais evidente a afinidade entre essa problemática e a analítica existencial, de inspiração fenomenológica. O olhar narrativo de Clarice Lispector percorre um triângulo equivalente àquele que vai de Husserl a Sartre. Mas não se trata de influência, creio, nem de decisão deliberada, e sim de consubstanciação entre uma personalidade criadora, especialmente exigente, e determinado sentimento de um espírito de época, que independe da ortodoxia desta ou daquela corrente filosófica. No caso da autora de **Água Viva**, a preocupação existencial aparece intensa já no romance de estréia e, o que é mais importante, não constitui simples especulação dissertativa que se agregasse artificialmente ao

corpo da narração, nem tampouco mera instância temática, mas uma preocupação que brota do interior das personagens, com extrema naturalidade, como se fosse prolongamento do seu ser biológico.

Numa palavra: subjetivismo, introspectivismo, uma visão de mundo enraizadamente individualista. Por esse motivo, a crítica tem visto na obra de Clarice Lispector o exemplo acabado de romance psicológico, quando caberia ver aí, também, como propõe Alfredo Bosi, "uma salto do psicológico para o metafísico",⁴ ou seja, uma criação romanesca em que a dimensão psicológica vai aos poucos se metamorfoseando em análise filosófica ou existencial, correndo o risco de deixar de ser romance: **ficção em crise**.

O romance psicológico, tal como se configurou no século XIX, se caracteriza primordialmente pelo recorte individualizado de tipos de criaturas, cuja estrutura de consciência constitui a base epistemológica e ontológica à qual o universo se subordina. É justamente essa base que é posta em crise pelo microanalitismo de vocação filosófica, acionado por Clarice, que tende a diluir os fundamentos da consciência, reduzindo-a a incerteza e incomunicabilidade. Em seu romance, a condição humana, como tal, o estar-no-mundo enquanto problema em si, aflora e se sobrepõe, dominante, aos indivíduos que o vivem e tendem por isso a se dispersar no embate com a realidade. Não temos aí a aceitação de um mundo estável, ainda que ilusoriamente estável, como no romance psicológico em geral, que devesse ser reproduzido e endossado pela ficção, mas, mais propriamente, a representação dos fragmentos de um mundo que perdeu as coordenadas. Ao mesmo tempo que descreve a consciência dispersa nesse mundo fragmentário, o esforço da escritora almeja criar uma nova estabilidade através da ação vivificadora da palavra.

Dáí decorre a qualidade eminentemente poética do estilo de Clarice Lispector, rico de metáforas e alusões, como se em seu mundo ficcional os seres e as coisas estivessem sempre pendentes das palavras, porque por elas gerados. (Nesse sentido, é notória a afinidade entre a escritora de *A Cidade Sitiada* e o poeta João Cabral de Melo Neto, no tocante ao acendrado amor aos objetos e às coisas concretas, comum a ambos. Mas é curioso observar também que, nele, a tendência se traduz, quase sempre, em figuração geométrica e gosto da simetria; nela, em profusão de imagens e assimetria.) Mas por isso mesmo a espécie de investigação pelo significado último do ser, que se descortina na obra de Clarice, vem também associada à linguagem, o que confere ao ato da fala a condição de estatuto ontológico - tema heideggeriano tão finamente explorado por Benedito Nunes.⁵ O ato da fala e, igualmente, o ato da escrita: personagens e narrador acabarão por se confundir, já que a umas e outro afeta a mesma atmosfera, impregnada das mesmas carências.

De um lado, a ingente reflexão em torno do sem-sentido da existência; de outro, o torturado estilo, rico de minúcias e sugestões veladas, expressão metafórica da tentativa de deter o fluxo inexorável em direção à morte. Em torno desses dois eixos se organiza a ficção de Clarice Lispector. A maioria dos aspectos até aqui lembrados convergem para a predominância do tempo interior em suas narrativas. O tempo que aí transcorre raramente é o do relógio ou o dos acontecimentos, mas o da sua múltipla e irisada repercussão no íntimo das personagens: o tempo que se expande em **duração**, não mensurável. Isso acarreta, de imediato, duas conseqüências. Primeiro, a progressiva diluição da ação, reduzindo-se o enredo à trama cognitiva cada vez mais abstrata em que suas personagens mergulham a consciência; segundo, a extrema lentidão narrativa, responsável por um ritmo pausado e denso - outra vez: para reter o tempo, para adensar o fluxo temporal, para eternizar o instante; para encontrar, em suma, aquela dimensão da essencialidade, antes referida.

O quadro assim delineado mostra uma continuada interrogação em torno

do vazio ou da ausência metafísica. À luz da óptica sartreana, falaríamos em *nadificação*; o ponto de vista religioso de Tristão de Ataíde levou-o a designar tal interrogação por "completa ausência de Deus". A ductilidade da ficção em causa parece acolher, de bom grado, a um e outro modo de ver, e quantos mais pudermos acrescentar. Sugiro então que deixemos em branco o espaço a ser preenchido pelo rótulo mais adequado, caso exista, e apreciemos o processo, ali onde ele se apresenta mais familiar e menos dúbio: no próprio texto. Antes de apontar para o questionamento metafísico, o olhar de Clarice se abriga em palavras e se corporifica em técnica narrativa. Apenas a título de exemplo, repare-se na maestria com que a escritora aplica a técnica da câmera lenta (o trecho que se vai ler em seguida é o início do capítulo três, terceira parte de *A Maçã no Escuro*), para que o tempo interior se avolume e se adense, reduzindo a vagos indícios o tempo exterior e a ação propriamente dita:

"A porta do casarão, ao se fechar, isolou-o fora. Em breve uma luz se acendia no andar de cima. E Martim ficou sozinho, arfando na escuridão.

"Muito bem", disse de repente com falso desembaraço e uma boa disposição onde pôs alguma ironia, "e agora", acrescentou simpático e cordato, "vamos dormir". Sentiu que de algum modo estava sendo mais forte do que era, e a piedade de si mesmo o tomou. "Pois muito bem", repetiu com sarcasmo.

Ao mesmo tempo que decidiu encerrar-se no depósito e como primeira providência acalmar a cabeça quente, dirigiu-se atordoado e distraído para o rumo contrário. A princípio a falta de compreensão do que ele própria pretendia fê-lo cambalear, e ele avançou quase aos recuos. Depois sua direção de fuga tornou-se mais que um impulso obscuro - e quando de repente se entendeu, o pânico o tomou e ele quase corria. "Muito bem", disse ainda como um homem que tivesse tempo de ajeitar a camisa antes de cair morto. Foi quando começou a correr de fato, a correr desencadeado em direção ao rio, e seu objetivo era o bosque, o bosque escuro (...) mas não lhe bastou a orla do bosque, ele queria era o negro coração do bosque".⁶

Tais qualidades narrativas, como é de supor, não surgem já com esse poder de concisão no romance de estréia, mas evoluem gradativamente ao longo da obra, parte por força do amadurecimento da escritora, parte pela decantação natural desses ingredientes, como que à procura de seu estado de pureza. Quanto a essa evolução, é interessante observar que, nos seis primeiros anos de carreira, Clarice publicou nada menos que três romances (*Perto do Coração Selvagem*, 1944; *O Lustre*, 1946; *A Cidade Sitiada*, 1949), sobrevivendo então um lapso de mais de dez anos para que surgisse aquela que é considerada sua obra máxima, *A Maçã no Escuro* (1961). O que temos aí, conforme o breve fragmento terá sugerido, é o feliz equilíbrio entre certos recursos técnicos, aprimorados ao extremo (lentidão narrativa, estilo minudente e precioso, envolvimento metafórico, etc.), e a reconstituição de um espaço exterior em que seres humanos se movem e se relacionam com relativa plausibilidade. É esse, talvez, o motivo pelo qual a história de Martim pode constituir um ponto culminante.

O fato é que a partir do romance seguinte, *A Paixão Segundo G.H.* (1964), aquele espaço exterior tenderá à rarefação, para que tudo se reduza à abstração do

espaço interior de uma consciência morbidamente isolada em si mesma:

“... mas ao mesmo tempo não preciso de nada. Não preciso sequer que uma árvore exista. Eu sei agora de um modo que prescinde de tudo - e também de amor, de natureza, de objetos. Um modo que prescinde de mim. Embora, quanto a meus desejos, a minhas paixões, a meu contato com uma árvore - eles continuam sendo para mim como uma boca comendo”.⁷

A trama (se é que se pode ainda falar em trama, no caso), sutil e penosamente armada em torno do insistente apelo a um interlocutor ausente, e em torno da ambígua sensação de repulsa/fascínio pela coisa-barata, massa inerte e aterradora, aponta para aquela idéia do vazio metafísico, que acaba impelindo o romance para um zona perigosamente próxima da reflexão ansafística ou do devaneio - vetores da crise a que aludi desde o início. Avizinhando-se da alegoria, o romance vai aos poucos se estruturando em torno de uma barata (primeiro involuntariamente amassada, depois comida em desespero, pela protagonista) erigida em símbolo: a derradeira esperança de estabelecer um vínculo com o mundo exterior, vale dizer, consigo mesmo - vínculo já de todo impossível ao nível da realidade existencial, em função do esvaziamento do espaço ao redor, suporte do eu, ou possível somente enquanto algo próximo da ascese mística ou divinatória:

“... agora eu ia ter que comer a barata mas sem a ajuda da exaltação anterior, a exaltação que teria agido em mim como uma hipnose; eu havia vomitado a exaltação. (...)

A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a idéia.

... eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma (...) eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda”.⁸

“A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. (...) Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres”.⁹

Dessa forma, torna-se claro o sentido simbólico do anonimato da personagem, simples iniciais, G.H. (“mulher de todas as mulheres”, homem de todos os homens, Gênero Humano, quem sabe), sendo extremamente significativo, também, o uso da primeira pessoa narrativa, recurso que até então não tinha sido posto em prática por Clarice Lispector.

Como vimos, a evolução das formas narrativas acionadas pela escritora conduz à anulação do tempo histórico e à supremacia da subjetividade. Isto significa a destruição do espaço exterior, social, enquanto hipótese de realidade, e a conseqüente condenação do indivíduo ao solipsismo. Aí se configura a crise do romance, ou da ficção narrativa, como tal, que não tem como sobreviver sem o concurso

do "outro", sem a vida de relacionamento, em suma. (E aqui repercute a interrogação drummondiana, "Como viver sem conviver, na praça de convites?") O vazio metafísico começa por ser exatamente a ausência do outro. Tal ausência promove a lentidão do ritmo narrativo (sem o outro, nada mais acontece, porque estão neutralizados todos os conflitos que podem tirar o eu do solipsismo) e a conseqüente paralisação do tempo. Neutralização dos conflitos extra-individuais, mas não da angústia e do desespero, que só fazem crescer, como é tão dolorosamente evidente nas últimas obras da autora, cada vez menos ficcionais e mais confessionais.

Caberia, por fim, observar que só no estágio derradeiro Clarice transitou da ficção em terceira pessoa para a ficção em primeira pessoa, o que guarda parcial afinidade com o que ocorreu a outro grande romancista, da geração anterior, Graciliano Ramos. Antônio Cândido chamou a atenção para o fato de que o escritor alagoano foi paulatinamente abandonando os seres de ficção - Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano - para se entregar, nos últimos anos, à autobiografia e ao depoimento pessoal, buscando na própria experiência de vida a matéria prima para reflexões em torno do sentido da existência.¹⁰ Mas no caso de Graciliano, a terceira pessoa narrativa só ocorre em **Vidas Secas**, obra que marca a sua crise romanesca e a passagem para a via autobiográfica. Seus romances anteriores são filtrados pela primeira pessoa do protagonista-narrador, que não se confunde com o autor. Desse modo, o prolongado convívio com a subjetividade explícita, porém, alheia, e meramente ficcional, isto é, manipulada à distância, é que talvez tenha permitido ao escritor de **São Bernardo** a passagem natural da ficção para a não-ficção. Não assim com Clarice Lispector, em cuja obra a primeira pessoa só se manifesta quando personagem e autor começam a se confundir, porque mergulhados na mesma crise. Clarice, enfim, explorou determinada modalidade de romance até o extremo de suas possibilidades, conferindo-lhe uma grandeza ímpar que, fatalmente, só poderia culminar com o impasse da auto-agressão. Como se em sua ficção admirável se escondesse, também, o mesmo "escorpião encalacrado" que David Arrigucci Jr. detectou em Cortázar, e na ficção contemporânea em geral.¹¹

NOTAS

* Uma primeira versão deste artigo foi apresentada como comunicação ao Congresso Anual da Modern Language Association, em dezembro de 1978, em San Francisco, EUA.

1. **O Lustre**, Rio de Janeiro, Agir, 1946, p.7.
2. **Perto do Coração Selvagem**, Rio de Janeiro, A Noite, 1944, p.11.
3. **Laços de Família**, São Paulo, Francisco Alves, 1960, p.32.
4. A. Bosi, **História Concisa da Literatura Brasileira**, São Paulo, Cultrix, 1970, pp.475-8.
5. B. Nunes, "O mundo imaginário de Clarice Lispector", in **O Dorso do Tigre**, São Paulo, Perspectiva, 1969, pp.93-139.
6. **A Maçã no Escuro**, São Paulo, Francisco Alves, 1961, pp.240-1.
7. **A Paixão Segundo G.H.**, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, pp.175-6.
8. *Ibidem*, pp.166-8.

9. **Ibidem, p.176.**
10. **A. Candido, "Os bichos do subterrâneo", in *Tese e Antítese*, São Paulo, Ed. Nacional, 1964, pp.95-118.**
11. **D. Arrigucci Jr., *O Escorpião Encalacrado: Poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo, Perspectiva, 1973.**