

1992
Ding

SÉRIE
FUNDAMENTOS
67

Afonso Romano de Sant'Anna

Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro
e da Pontifícia Universidade Católica/RJ

ANÁLISE ESTRUTURAL
DE ROMANCES BRASILEIROS

7.ª edição



8

Laços de família e Legião estrangeira

“Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distratamente”.

Clarice Lispector

INTRODUÇÃO

Leituras já existentes de Clarice

Considerando leitura não como sim-
ples correr de olhos por cima de le-
tras, mas como sinônimo de crítica,
abordagem e interpretação, assinalemos algumas leituras da obra
de Clarice realizadas pela crítica, como maneira de introduzir a aná-
lise dos contos reunidos em *Laços de família* (1961) e *Legião estran-
geira* (1964).

O primeiro artigo relevante é de Antonio Candido em 1943. Seu estudo é um ato de compreensão da jovem narradora, mostrando o espanto diante da novidade de seu estilo. Evitando a crítica de influências, coloca-a na linhagem de Mário e Oswald de Andrade, no sentido de que seu compromisso é com a linguagem e não com a realidade empírica. Preocupa-se mais em marcar as diferenças de sua linguagem do que em estabelecer crítica a sua performance criadora.

O segundo crítico foi Alvaro Lins. Seus artigos publicados logo após a publicação de *Perto do coração selvagem* (1944) e *O luar* (1946) são exemplos do tipo de crítica praticada na década de 40. Capaz de sentir o inusitado de certos textos (Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral) reagia com os instrumentos convencionaes e impressionistas de aferição crítica. Começa atuando por contigüidade, colocando Clarice ao lado de Joyce e Virginia Woolf tentando assim qualificar a estranheza de seu texto. Girando em torno da obra sem descer à análise da composição usa categorias como "romance feminino", "romance lírico" exigindo da estória uma "imagem da vida" dentro de um dissimulado critério de verossimilhança entre a "realidade" e o texto. Ressalta as virtualidades estilísticas da autora, sua "exuberância verbal", a "inflação de adjetivos na frente e nas costas dos substantivos", "a audaciosa combinação de vocábulos", o "jogo imprevisivo entre certas palavras" mas insiste que o romance parece inacabado ou mutilado. Diz o que outros também anotariam: "Faltam-lhe, como romance, tanto criação de um ambiente mais definido e estruturado quanto a existência de personagens como seres vivos. Em *Perto do coração selvagem*, só um personagem, Joana, tem uma existência real".²

Com instrumentos mais precisos, a crítica de 20 anos depois retomaria os textos de Clarice. Roberto Schwarz começa por valorizar na autora a presença do "momento" em detrimento do "histórico", mostrando que aí o tempo inexistente como possibilidade de evolução. Reconhecendo os efeitos sacados pela autora, seu "anseio de escrever um livro *estrelado*", percebe claramente nos textos de Clarice aquilo que hoje se poderia chamar de narrativa de estrutura complexa. Seguindo uma linha de interpretação que não ignora as vinculações (ou não) da produção romanesca de Clarice com uma "psicologia associacionista", destacando a função dos

monólogos interiores e a visão "behaviorista" que as outras personagens têm de Joana, ele conclui sua análise introduzindo uma crítica já presente em Alvaro Lins: "alguns pontos, a visão interior usada para mostrar Joana é usada também para mostrar outras personagens, que se tornam então irremediavelmente semelhantes à figura principal".³

Identificando Clarice como autora de "romance introspectivo" Costa Lima realiza a análise de *Perto do coração selvagem*, *O luar*, *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro* e *Lagos de família*. Relata a matéria desses livros e faz uma leitura que procura a interioridade de cada texto. No interior de cada obra disputa com a autora os critérios de verossimilhança que ela usa para estruturar a narração e os personagens. É uma análise interessada em ser uma crítica, uma vez que discute a pertinência ou não de sua composição. Essa crítica professa um conceito de realidade bem diverso do da autora. O crítico se dá o direito de discutir juízos teóricos e visão ideológica da realidade com a autora: "A falha do romance de Clarice Lispector resulta de que ela não consegue assentar a sua palavra magnificamente bem traçada nesta raiz do concreto, e em seu lugar desenvolve a percepção imediata em divagações intelectualizantes, que não conseguem romper os limites da subjetividade, nem tampouco se elevar à situação filosófica".⁴

Finalmente partindo de modelos extraídos da série filosófica, a análise de Benedito Nunes assinala "o desenvolvimento de certos temas importantes da ficção de Clarice Lispector (que) insere-se no contexto da filosofia da existência, formado por aquelas doutrinas que, muito embora diferindo nas suas conclusões, partem da mesma intuição kierkegaardiana do caráter pré-reflexivo, individual e dramático da "existência humana", tratando de problemas como "a angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, a comunicação, das consciências, alguns dos quais a filosofia tradicional ignorou ou deixou em segundo plano".⁵

Nossa leitura pretende-se, de certa forma, ao que se chama de crítica universitária e pretende ser um exercício de análise estrutural. Nos afastaremos da "leitura culta" e de "bom gosto" de Alvaro Lins em seu neo-humanismo; não tomaremos o rumo da crítica do desempenho e da competência da autora como Costa Lima e, em certo sentido, Roberto Schwarz; não nos aplicaremos numa leitura segundo modelos filosóficos de interpretação como Benedito Nunes.

PROPOSIÇÃO

Partindo de um fato contingente⁶ escolhemos para a análise os contos de *Laços de família* e *Legião estrangeira*. O ideal seria a análise de todos os textos de Clarice, incluindo romances e crônicas para se desentranhar com mais segurança os modelos de interpretação. Ao estudo dos contos, no entanto, pode resultar no conhecimento das variantes, que talvez nos levem à compreensão de como Clarice articula suas outras histórias. Acresce que trabalhar com esses contos ajuda-nos a desenvolver um tipo de análise já praticada com *Vidas secas* de Graciliano Ramos, enquanto texto híbrido de contos-romance.

Basicamente esta leitura de Clarice desenvolverá os seguintes pontos:

- a) Demonstrar que num nível sintagmático as histórias de Clarice se constroem dentro de uma linha geral que as aproximam das narrativas de estrutura simples. Destaque-se o convencional do foco narrativo, dos cortes espaço-temporais e a permanência de 3 ou 4 funções em praticamente todas as 26 histórias, exceção, talvez, para "O ovo e a galinha" e "A quinta história".
- b) Uma leitura paradigmática, que procure os referentes internos dessa narração, mostrará que ela se afasta do mito e da ideologia e desenvolve uma série de motivos recorrentes, que podem ser quantificados. Esses motivos informam a organização sistêmica da obra e devem ser analisados tanto em sua especificidade como nas relações que estabelecem entre si.
- c) Os personagens dos contos podem ser reagenciados em conjuntos e depois perfilados na busca de elementos invariantes que sustentam todas as histórias. Assim se observa que apresentam um relacionamento dialético sempre entre dois elementos A e B ou Eu e o Outro, que localizados paradigmaticamente descrevem um sistema de transformações que inclui a passagem pelas funções comuns à grande maioria dos contos.
- d) A análise paradigmática e sintagmática e a localização dos elementos A e B ou Eu e o Outro, em confronto, levam-nos a perceber que a narração em Clarice converge para a tematização da linguagem como um fenômeno de epifania. O estudo do texto e do contexto (depoimentos da autora) confirma em Clarice a linguagem como concreção da epifania.

DESENVOLVIMENTO

Narração *O texto de Clarice e a série social* — Consideremos inicialmente como o texto de Clarice se sistematiza em relação à série social. É óbvio, mesmo numa primeira leitura, que seu universo simbólico só acidentalmente está voltado para a "realidade" tal como ela é codificada e definida pela comunidade. Seu texto desinteressar-se dos referentes externos. A geografia e a história se referidas, o são acidentalmente. Sua literatura não é *realista*, mas *simbólica*, na medida em que o texto é o instaurador de seus próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior de um trabalho mimético.

Neste sentido, seus contos são opacos. Não transparecem a realidade real; trabalham sobre uma realidade simbólica. Seus referentes são específicos. Ao texto especular, realista e simples, Clarice prefere o texto expressionista, simbólico e complexo. O fato de seus contos serem localizados especialmente nos mais diversos bauros cariocas e ela mencionar certos locais públicos, não a transforma em autora interessada na produção mimética. A localização espaço-temporal af é totalmente aspectual sem jamais subir à estrutura dos contos.

Fugindo (ou incapaz) de associar-se aos códigos já estabelecidos, a narradora já assinalara: "escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu".⁷ E instada a manifestar-se sobre a chamada literatura realista e de participação diz não saber como se aproximar de um modo "literário" da "coisa social". "Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir 'arte', senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era 'fazer' alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe."⁸ A seguir, neste trecho, define sua escritura como um gesto de "procura" — tema que desenvolveremos mais adiante.

O texto de Clarice e a série literária — Uma vez considerada sua assimetria em relação à série social resta ver seu relacionamento dentro da série literária. Os críticos e historiadores são unânimes

em marcar a singularidade do estilo de Clarice, mesmo que tentem relacioná-la com outros ficcionistas chamados de "intimistas" ou "psicológicos" surgidos em nossa literatura na década de 40. A "performance" de Clarice, para usar termo de Antonio Candido, é insólita, e ela é tão "diferente" como suas personagens. Daí que, estilisticamente, sua obra possa ser concebida como um "estranhamento" dentro do quadro de nossa ficção.

No entanto, é curioso assinalar que ela não se identifica na práxis com as correntes de vanguarda dentro da literatura. Não sendo nem vanguardista nem vanguardista dentro do consenso ideológico-literário, ela não se exaspera judicadamente articulando soluções ansiosamente novas para um texto concebido como invenção contínua. A explicação que se tem tentado dar a sua obra através de um processo de contiguidade, isto é, aproximando-a de Joyce, Faulkner e Virginia Woolf não parece levar a uma maior compreensão de seu texto. Evidentemente que Joyce também tematiza (principalmente em *The portrait of the artist as young man*) a problemática da epifania.⁹ Joyce recebe o termo de Tomás de Aquino, significando epifania a associação de três estados: *integratas, consonantia* e *claritas*. Irene Hendry lembra que o estado de epifania identifica-se liricamente havendo uma fusão de Eu e o Mundo. Diz ainda que a epifania não é peculiar só a Joyce, que virtualmente todo escritor experimenta a revelação, mas a obra de Joyce caracteriza-se por ser "a tissue of epiphanies, great and small". Quem no Brasil poderia melhor ser aproximado dela é Guimarães Rosa, também receptor do de epifanias, como confessa nos quatro prefácios de *Tulamêia*.¹⁰ 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.

Da mesma maneira que não basta uma leitura de Clarice que procure nela os sinais do "romance intimista" ou que queira aproximá-la das obras de vanguarda, também uma leitura interessada em fazer conferir seus textos com os princípios de uma crítica ideológica, *sub specie* filosófica, corre o perigo de reduzi-la a meia dúzia de preceitos convertendo sua obra numa narrativa simples. Evidentemente sua obra não é uma metáfora existencialista, conquanto seja uma metáfora existencial. Conferir seus ingredientes com o

receituário da série social ou da série filosófica é dar relevância aos modelos conscientes em detrimento dos modelos inconscientes de composição que, parece, são os vigentes em sua obra.

Para um maior reforço do que estamos dizendo e esclarecimento de seu processo criador é necessário voltar sempre aos textos onde ela explicita pelo depoimento o que implicitamente já disse nas estórias. Referimo-nos principalmente aos textos reunidos em "Fundo de gaveta", parte final de *Legião estrangeira*. Al se confirma sua fidelidade a uma voz inconsciente e aí está professada sua arte de escrever vinculada a certos processos mágicos de apreensão do mundo. O que se diz repetidamente e de maneiras várias é que escrever é uma "submissão ao processo". Exemplificando: "O processo de escrever é todo feito de erros — a maioria essenciais — de coragem e preguiça, desespero e esperança, de *vegetativa atenção*, de *sentimento constante* (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era 'nada' era o próprio assistador contato com a *testitura de viver* e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar *andôlimo* na *testitura andôlimo*, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita" (p. 178).

A epifania — Transcrevendo esse depoimento da autora e nos referindo aos modelos inconscientes de elaboração da narrativa estamos já tratando do ponto central deste trabalho que é: a escritura como epifania. E para uma maior clareza do termo vamos a sua definição.

Epifania (*epiphaneia*) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário.¹¹ No sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual — e é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.

Ainda mais especificamente em literatura, epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação. É nesta acepção que empregamos o termo epifania ao poema de Carlos Drummond de Andrade — “A máquina do mundo”¹² — que não é só um poema, mas uma parte de um livro, composto de dois poemas (“A máquina do mundo” e “Relógio do Rosário”), que relatam uma experiência aparentemente rotineira, que é o poeta andando por uma estrada de Minas num crepúsculo até que se lhe depara a estranha máquina ofertando-lhe todo o conhecimento da verdade e a solução dos enigmas.

Em Clarice o sentido de epifania se perfaz em todos os níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro da casa. Nos romances isto se conta com mais força e largueza, como a longa trajetória de Martin em *A maçã no escuro* em seu processo de “descobrir” o mundo em patamares e ir adquirindo a linguagem através dos sentidos, do pensamento, das palavras orais e escritas. A linguagem, inclusive, como uma luta contra a razão, linguagem antilógica, longe dos logoi de Aristóteles e perto dos logoi de Heráclito.

Seria matéria para trabalho mais amplo e detalhado levantar a problemática da epifania na prática e na teoria do romance em Clarice. Como síntese, no entanto, não podemos deixar de referir ao texto “A explicação inútil”, que se refere à técnica que usou na composição de seus contos em *Lacos de família*. Contando a gênese de um por um, notamos as palavras-chave de todo o depoimento, expressões como: “transe”, “impressão”, “descobri”, “novo”, “falta de dificuldade”, “hipnotizadas”, “nascia já feita”, “o conto ali me foi dado”, além de observações como “e houve tudo o mais que não sei”, “ainda não entendo, o professor de matemática”.

Considerada a narrativa de Clarice como uma epifania, localiza-se melhor a problemática da escrita enquanto um *rito* que se cumpre como forma de “submissão ao processo”. Na parte final deste trabalho retomaremos as relações da escrita epifânica e do rito. Por hora, basta assinalar que enquanto rito, essa narrativa epifânica se repete a si mesma, repetindo seus mesmos lugares, com a quase rigidez do rito sempre velho e novo, como a girar uma série de símbolos em torno de um mesmo eixo enfatizando sua insuperável circularidade.

Leitura sintagmática e paradigmática — Procederemos a dois tipos de leitura desses contos. Num sentido horizontal e sintagmático tentaremos ler quais as *funções* principais que se estabelecem nesses 26 contos de LF e LE. Num sentido vertical e paradigmático tentaremos isolar uma série de motivos que mostram uma articulação velada das histórias. O sentido da análise decorrerá da inter-relação crítica desses dois níveis de leitura.

a) *Leitura sintagmática*. Essa leitura opera no âmbito das identidades e semelhanças segundo a linearidade da composição dos contos de Clarice. Exceção de três deles aos quais nos referiremos adiante — os 23 outros preservam as seguintes identidades.

□ *Narrador na 1ª e 3ª pessoas do singular*. O foco narrativo não traz nenhuma inovação ou ruptura violenta em relação aos métodos tradicionais de narrar. Em LF, exceção apenas de “O jantar”, todos os demais contos são narrados na 3ª pessoa do singular. No entanto, mesmo esse conto, por ser anotações de uma personagem-narrador, assume tom idêntico da narração na 3ª pessoa do singular desde que o personagem-narrador elege “o outro” como objeto de sua narração. Já em LE, 7 dos 13 contos vêm na 1ª pessoa do singular. Acresce a essa técnica convencional o uso do estilo indireto livre e ligeiros diálogos dentro de um clima de naturalidade.

□ *Ausência de cortes espaço-temporais* violentos que tornem a narrativa um jogo audacioso à cata de efeitos expressivos. Os contos transcorrem por lugares conhecidos, privilegiando os mais diversos baítros cariocas numa marcação cronológica de dias e noites, sábados e domingos, idas e vindas dos personagens sem maiores sobressaltos.

□ *Permanência de três ou quatro funções básicas em todos os contos* revelando uma armadura parecida àquelas etapas dispostas por J. Greimas para o mito: “prova qualificante” — onde aparecem os índices do conflito e a preparação dos figurantes para o desempenho; a “prova principal” — onde o personagem é testado no climax da história; e a “prova glorificante” — que aporta o desfecho com a solução da história.

Essas anotações seguem uma ótica crítica que busca situar as semelhanças entre os diversos contos. Elas realmente existem quando se isolam narrativas tecnicamente mais insólitas como “O ovo e a galinha” e “A quinta história”. As demais seguem as ob-

servações anteriores.¹³ Daí se poder chegar à seguinte formalização das unidades sintagmáticas através de um quadro das funções básicas:

1. Colocação do personagem numa determinada situação.
2. Preparação de um evento ou incidente discretamente pressentido.
3. Ocorrência do incidente ou evento.
4. Desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente.

Tome-se um exemplo aleatoriamente — o canto "Amor" (LF-2).

1. *Colocação do personagem em determinada situação*: Ana sobe no bonde com um volume de compras e enquanto o bonde corre ela deavaneia sobre sua vida.

2. *Preparação de um evento ou incidente discretamente pressentido*: ela vê um cego no ponto de bonde e se põe, absorta, a contemplá-lo até que o bonde parte subitamente assustando-a e derramando suas compras. A narradora indicia: "o mal estava feito", a personagem percebe um certo desequilíbrio entre ela e o mundo, vê coisas que não via antes, e a palavra "crise" explica o novo estado da criatura.

3. *Ocorrência do incidente ou evento*: atordoadada com a imagem do cego, ela entre no Jardim Botânico onde, em contato com animais e coisas, descobre um mundo antes imperceptível. Ocorre-lhe a "náusea". Repensa, enquanto vê o mundo, a cegueira do cego. Dá-se a epifania e sua consciência se abre para outra realidade.

4. *Desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente*: terminada a experiência iniciada através de um gesto rotineiro, retorna a casa e a visão do cego e do jardim vai se diluindo: "acabara-se a vertigem da bondade. E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia".

Como dissemos, essas funções permanecem praticamente em todos os contos. Insistir em sua aplicação como esquema da análise nos levaria ao exercício das identidades, fazendo-nos esquecer as possíveis diferenças existentes entre os contos. Mas as exceções não podem ser esquecidas, não só porque valorizam a regra, mas porque dão um sentido maior ao conjunto da produção

da contista. É nesse sentido que merecem citação à parte: "O ovo e a galinha", "A quinta história", e "A repartição dos pães". A rigor — "O ovo e a galinha" e "A repartição dos pães" situam-se numa fronteira intermediária entre o que se convencionou chamar conto e crônica, e "A quinta história" é um evidente trabalho sobre as variantes de uma mesma história. Esses textos não querem ser contos ou não se esforçam para tal. Mostram a criatividade solta e descompromissada da autora. Em "O ovo e a galinha", por exemplo, aquilo que Greimas chamara de "actantes" atinge o máximo da abstração, pois o que há é uma enovelada peroração sobre a função que une dois elementos (A e B) sob o nome de ovo/galinha. Esses textos, dada a sua singularidade, mereciam análise à parte.¹⁴

b) *Leitura paradigmática*. Trata-se de ler num sentido verticalizante uma série de elementos simbólicos que a autora inscreve recorrentemente em suas estórias e que poderiam ser considerados em duas perspectivas: primeiro, marcando-se a semelhança e a diferença de seu emprego em relação a outros escritores, e, em segundo lugar, mostrando como eles se articulam sistemicamente e ganham seu sentido no modo como se arranjam no interior de sua narrativa.

Efetivamente o levantamento dos motivos recorrentes selecionando os dez mais usados são, em nosso entender, os mais significativos para o estudo da narrativa de Clarice como linguagem e epifania. É uma técnica de análise que utilizamos também em *Vidas secas* de Graciliano Ramos. No entanto, a diferença entre os dois produtores é que Graciliano trabalha muito mais ao nível do consciente, enquanto Clarice desenvolve uma escritura centrada no inconsciente. Isto acarreta uma maior ordenação dos motivos por parte de Graciliano. Mesmo assim, esses motivos fluem e refluem recorrentemente fornecendo material para uma análise da camada simbólica desta narrativa.

Os dez motivos recorrentes mais usados e significativos para a compreensão dos problemas da escritura enquanto epifania em Clarice são:

- | | |
|--------------|---------------|
| 1. espelho | 6. objeto |
| 2. olhos | 7. jogo/rito |
| 3. bichos | 8. pai |
| 4. linguagem | 9. eu x outro |
| 5. família | 10. epifania |

Os outros motivos certamente existem e podem (e devem) ser localizados por outros analistas. Por exemplo: *o silêncio e a fala, o mistério e o inexplicável, o mentiroso sábio* (este um motivo já apontado por Curtius), *a maçã, a montanha, amor e ódio, perda e ganho*. Alguns desses serão referidos no correr desta análise, outros, conquanto localizáveis, perdem-se devido ao caráter assistemático como surgem.

Num quadro da frequência dos motivos, assinalando a presença deles em cada um dos 26 contos de LF e LE teríamos:

1. espelho
2. olhos
3. animal
4. linguagem
5. família
6. eu x outro
7. objeto
8. epifania
9. jogo/rito
10. pai

LAÇOS DE FAMÍLIA										
1	X	X	X	X	X	X	X			
2	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
3			X	X	X	X	X			
4	X	X	X	X	X	X	X			
5			X	X	X	X	X			
6	X		X	X	X	X	X			
7	X	X	X							
8	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
9		X		X	X	X	X	X		
10	X			X	X	X	X		X	
11			X					X		X
12		X	X						X	
13		X	X					X	X	X
T	7	8	11	9	11	11	6	6	6	

1. espelho
2. olhos
3. animal
4. linguagem
5. família
6. eu x outro
7. objeto
8. epifania
9. jogo/rito
10. pai

LEGIÃO ESTRANGEIRA										
1	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2			X			X		X	X	X
3		X	X	X		X	X	X	X	X
4			X		X	X	X			
5		X	X			X	X	X		X
6			X			X				
7			X		X	X				
8			X			X	X			
9					X	X	X	X	X	
10			X	X		X				
11						X				
12				X	X	X	X			X
13			X		X	X		X		
T	1	3	10	4	5	13	3	6	4	5
TG	8	11	21	4	14	24	14	12	10	11

Um estudo detalhado desses motivos deve ultrapassar essa quantificação exposta no quadro. Aí se fixa a presença ou não do motivo, mas não há como indicar a força com que é empregado em cada conto. Essa anotação quantitativa é apenas introdutória à interpretação qualitativa dos contos. Por aí se percebe a rede dos motivos e sua frequência, mas o sentido e a força devem ser estabelecidos numa análise alongada.

Como introdução apenas a esse tipo de análise daremos algumas características mínimas de cada motivo. Cada um mereceria

desdobramento por menorizado. Dada a natureza deste trabalho, no entanto, nos limitamos a essas indicações introdutórias.

1. *Espelho*. Não é usado simbolizando a passagem do tempo nem marcando simplesmente os reflexos narcisistas da personalidade de como poderia indicar uma estilística inspirada em Bachelard. Apesar de certa frequência, principalmente em LF, o espelho é um objeto que ganha mais sentido quando correlacionado com outros tópicos através de um sistema da contigüidade: os olhos, os animais, Eu x Outro.

2. *Olhos*. Motivo articulador de pelo menos 11 dos 26 contos, abre-se por um campo semântico definido recorrendo por termos como: cegueira, óculos, estrabismo, miopia. É um cego que desencadeia a epifania em Ana (LF-2) O cego/cegueira volta nos contos LE-1, LE-3, LE-9 como personagem e metáfora. O conto "O búfalo" (LF-13) é todo montado no relacionamento da mulher com os animais através dos olhos. Os olhos al vazam amor e ódio. Em "Evolução de uma miopia" (LE-9) o motivo se discede para ilustrar o conflito entre o racional/irracional ou a inteligência apenas exercida através de lentes. O personagem cresce para assumir sua cegueira, para a partir daí ver alguma coisa no mundo: "foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo".

3. *Bichos*. São a denominação genérica para toda sorte de insetos, aves e animais que infestam sua simbologia. A barata — mais largamente usada em *Paixão segundo G. H.* —, a galinha sacrificada, o pinto assassinado, o cão imaginário, o elefante, borboleta, lagosta, escorpiões, besouros, gato, rato, cavalo, enfim toda uma fauna mágica que às vezes ocupa um largo espaço da narrativa como na descrição do zoológico em LF-13. "Parece-me que sinto os bichos em uma das coisas ainda mais próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento". A identidade entre homem e animal, como variante do dualismo Eu x Outro, aparece implícita e explicitamente em praticamente todos os seus trabalhos, e até mesmo naqueles onde ela não se refere diretamente aos bichos. Pois sobre "A menor mulher do mundo" (LF-9), ela diz: "creio que também este conto vem de meu amor por bichos".

4. *Linguagem*. A linguagem é referida implícita e explicitamente. Implicitamente vai se vincular à problemática da epifania e surge como decorrência da "procura" e do "encontro" do Eu e do

Mundo. Em contos como "Mensagem" (LF-3) realiza um trabalho de linguagem na linguagem isolando certas palavras com aspas e grifo. Em torno desses termos se monta a narrativa. O envolvimento do personagem com a linguagem expressa um ritual presente em seus romances. *A maçã no escuro* parece ser o melhor exemplo disto. Alguns vocábulos servem de eixo e têm um sentido específico no léxico de Clarice. Fora isto, seria de se estudar também a utilização ou aproximação de sua linguagem da linguagem bíblica e cabalística e a maneira de tirar daí alguns dos *topos* de sua composição. Esse aspecto — a linguagem — para ser melhor tratado teria que ser vinculado aos textos-depoimentos da romancista reunidos, por exemplo, em "Fundo de gaveta".

5. *Família*. É bem apropriado o título — *Laços de Família*. Af pelo menos 9 dos 13 contos centram-se em personagens no ambiente familiar. Mas a família em Clarice não é pretexto para análise de relações psicológicas entre pai-mãe-filho ou para conclusões sociológicas e discussão dos costumes. Ela surpreende o trivial, o corriqueiro da situação familiar e espreita atrás do cotidiano o advento de uma epifania qualquer.

6. *Objeto*. Uma insistente dialética de sujeitos e objetos se monta em todas as suas narrativas, ora o sujeito verido, ora o objeto convertido em sujeito. Essa identidade é parte da ocorrência epifânica quando o indivíduo se põe ao nível das coisas, animais e dos outros homens. Animais e plantas se antropomorfizam num relacionamento onde os elementos perdem suas características minerais e vegetais e se convertem num outro Eu e num outro "Tu". Exemplo é "O ovo e a galinha", onde se anula a idéia de precedência de um elemento sobre o outro e se confirma a presença do "processo" que ultrapassa a todos os elementos.

Nesses tópicos se deveria estudar também um recurso formal presente em diversos contos, que é a referência a objetos recorrentemente. Em LF-1 refere-se várias vezes ao "chapéu da mulher", em LF-2, ao saco de compras, em LF-3, ao copo de leite e ao vestido marrom em LF-8, ao Ônibus, em LF-9, ao chapéu, em LF-13, ao casaco marrom. Em LF-2 o objeto é a mesa, em LF-3, casa, em LE-8, o chocolate. Se esses objetos são citados várias vezes dentro de cada conto, outros são citados através de vários contos, como é o caso dos óculos. Poder-se-ia fazer um estudo da presença e significado desses objetos, agrupando-os segundo certas características sêmicas e assinalando-se, sobretudo, o efeito formal que, af se obtém através da repetição.¹⁵

7. *Jogo/rito*. Esse aspecto vem ligado também a outros e vai ter seu sentido completado quando vinculado à epifania. Os limites entre o jogo e o rito são tênues. Esse jogo/rito que envolve os personagens surge como uma atividade involuntária, como realização daquilo que a ficcionista chama de "processo". O jogo aí é elemento interior ao rito. Toda a ação se manifesta como um ritual que comporta jogos curtos. No ritual o resultado é sempre previsível, com poucas variações. O aleatório existe, mas não disturba as regras básicas da composição. Aí estão: a tensão, a sensação de liberdade, a evasão da vida real, a representação — e uma série de outras características que Huizinga¹⁶ aponta na natureza e significado do jogo.

A relação entre Sofia e o professor (LE-1) é entrevista como algo lúdico, pois ela desenvolve "o jogo de torná-lo infeliz". Em LE-9, a relação entre o menino e a prima é indicada pelo "tabuleiro de damas" e pela "quadrilha de danças". Fora essa referência direta ao jogo, a ludicidade manifesta-se na narrativa, em geral no ritual que o Eu e o Outro estabelecem sob disfarces vários, que não esconde a bipolaridade e a transcorrência de uma partida, que passa pelos estágios que apontamos na leitura sintagmática. Esse jogo em Clarice não vem revestido de fantarras e formas exteriores dinâmicas. Às vezes o jogo paira sobre o "nada" e é o "nada" que se atinge no paroxismo do rito. O nada como a outra face do "tudo" complementando a epifania e a visão das coisas.

8. *O Pai*. Muitas vezes referido sob o nome de Pai mesmo, outra de Mãe, Deus, "o par mais velho" ou outros, permanece essa imagem subjacente, que já invocara claramente no final de *A macã no escuro* num insólito diálogo entre Pai/Filho, num plano totalmente simbólico. Variante dessa imagem é muita vez "o professor", presente em cinco desses contos (LF-8, 10, 12 e LE-1, 3) e marcada, em romances como *Uma aprendizagem* e *Perto do coração selvagem*, além de *A macã no escuro*.¹⁷

9. *Eu x Outro*. Em pelo menos 24 dos 26 contos tematiza-se o conflito entre duas figuras ou dois elementos, sendo que em alguns, os termos "eu" e "outro" vêm destacados em grifo ou aspas. Exemplo disto está em LF-11 e LE-1, 3, 12, 13. Dois contos que se opõem inversamente em sua feitura podem ser vistos mais de perto sob este aspecto: "A mensagem" (LE-3) e "Os obedientes" (LE-12).

Em "A mensagem" (LE-3) trabalhando sobre a linguagem, a narradora contrapõe um rapaz e uma moça que se articulam

por um código especial. Classificam o mundo e a si mesmos através de palavras comuns, a que dão um sentido especial: "coincidência", "evoluindo", "superei", "autênticos", "verdade", "normalidade", "mensagem", "poesia", etc. Num primeira fase paz e moça se consideram diferentes dos "outros". Tanto se identificam entre si que são sexualmente chamados de "híbridos". Depois que lhes ocorre a epifania — ladeados por um ônibus que avança, uma fachada de casa e um cemitério — descobrem a artificialidade de sua constituição. O resto do conto é o desmonte dos personagens, fazendo-os perceber melhor o seu próprio mundo e o mundo dos "outros", até que aproximando-se dos animais atingem o máximo de desamparo. A moça é vista sob a forma de um macaco de saias e o rapaz desmorteado pela revelação acaba aclamando por "mamãe".

"Os obedientes" (LE-12) utiliza o mesmo esquema dual (A interagindo com B), mas segue caminho inverso. O casal antes identificava-se com a "normalidade", avessos à palavra "essencial", atingem a "idade crítica". Até então "a simetria lhes era a arte possível". O resto da narrativa mostra como "a mulher, tendo dado uma mordida numa macã, sentiu quebrar-se um dente da frente". Rapidamente descreve como os dois sucumbem tragicamente ao passo do desequilíbrio descoberto.

10. *Epifania*. Como o dissemos anteriormente este termo tem aplicação específica dentro da literatura. Em Clarice a palavra epifania não aparece, mas toda a atmosfera se circunscreve por outros vocábulos e pelo ritual da própria escrita. Vocábulos surgem explicitando o campo semântico da revelação: "crise", "náusea", "inferno", "mensagem", "assassinato", "cólera", "crime", são termos referenciadores da epifania. Se em alguns contos os personagens mal conseguem romper a pele do cotidiano e vislumbrar uma revelação qualquer, em outros o fato se dá com bastante clareza. É todo um jogo de equilíbrio e desequilíbrio entre um antes e um depois marcando a submissão a um processo que ultrapassee os actantes. Esse tópico sintetiza todos os demais.

O movimento que articula esses motivos recorrentes se torna mais claro quando passamos do nível dos personagens e descobrimos que a recorrência é um processo que a narradora usa para fixar seu universo simbólico. Na análise desse efeito e na confirmação de sua técnica vejamos como isto se cumpre no nível seguinte.

PERSONAGENS

Conjuntos de personagens Até agora em nossa análise

percorremos as seguintes etapas: *a)* consideração das leituras mais significativas de Clarice por parte da crítica; *b)* proposição de quatro itens principais para análise; *c)* consideração da especificidade da narração de Clarice e o sentido da epifania; *d)* leitura sintagmática/horizontal das principais funções dos contos no pólo das identidades; *e)* consideração das diferenças investigando na cadeia paradigmática os motivos recorrentes que se aglutinam solidariamente.

No nível dos personagens deve-se acentuar inicialmente que o personagem aqui não é "persona" no sentido tradicional. Se fosse essa a direção de nossa análise estaríamos lidando com modelos psicológicos e psicanalíticos tentando sondar os "interiores" e a "profundidade" do pensar e sentir dos personagens dessas estórias.

Para efeito de análise, os personagens aqui acham-se convertidos em elementos que interagem dentro de uma estrutura configurada pela narração de Clarice. Tome-se "O ovo e a galinha" como exemplo bem acabado dessa observação. Despersonificados, esses elementos dizem mais amplamente do modo como a simbologia de-*senha* seu *espectrum*. E a maneira mais eficiente de localizar o sentido da articulação desses tipos é agrupá-los segundo suas identidades em conjuntos que se definem a si mesmos na medida em que exigem propriedades semelhantes. Estudiar, portanto, os personagens aqui não é tomar Joana, Alice e Almira, Sofia ou Catarina e conjecturar sobre suas motivações psicológicas ou os seus pensamentos em determinadas situações. Este estudo consiste em ver além dos nomes as similitudes dos elementos. Se estrivéssemos a analisar G. Rosa, certamente os nomes implicariam um sentido e diriam algo especificamente sobre a natureza dos personagens. Nete, o personagem desde o nome tem sua genealogia e estrutura determinadas. Em Clarice o sentido onomástico, se existe¹⁸, não é sistemático. Por isto há que ver por detrás de todos os nomes dos personagens outros traços que os agrupem e dêem sentido ao seu desempenho.

A primeira observação sobre os personagens dessas estórias é a predominância quase que absoluta de tipos femininos. Em FF titante "O crime do professor de matemática", que tem obviamente a figura do professor em primeiro plano e do garoto de "Começos

de uma fortuna", todos os demais giram em torno de figuras femininas. Em LE a situação pouco se altera, a única estória que só tem personagens masculinos é "Uma amizade sincera" (LE-11), nas demais a mulher, quando não está sozinha, confronta-se com uma criança ou um homem. Com essa preponderante quantidade de elementos femininos não parece haver, se analisamos as estórias, nenhum interesse da autora em estabelecer diádes entre homem/mulher, parecendo que as diferenças sexuais pouco sentido têm, uma vez que prevalece mais a alteridade sempre entre dois elementos sejam quais forem: homem/mulher, mulher/animal, criança/criança, mulher/criança, homem/criança, etc.

Melhor seria, talvez, tentar a compreensão do sistema conformativo dos personagens agrupando-os segundo outras características. Façamos outra tentativa: ver indistintamente que tipos mais se repetem nas estórias. Teríamos seis grupos de personagens:

1. professor
2. meninos-adolescentes
3. velhos
4. casais
5. dupla de amigos
6. homem/animal

Fazendo uma investida para configurar esses conjuntos assim teríamos:

1. *Professor*. "Preciosidade" (LF-8), "Começos de uma fortuna" (LF-10) e principalmente "O crime do professor de matemática" (LF-12) tratam desse personagem que volta em "Os desastres de Sofia" (LE-1). Essa figura oscila entre dois significados: ora é o indivíduo experimentado, hábil no jogo da vida e dos sentimentos guiando "o outro" (LE-1), ora é refúgio da racionalidade, um representante do raciocínio lógico e matemático. Seja, no entanto, diante de Sofia ou de outros alunos, seja diante do cão, o que se estabelece é um contraponto entre o Eu e o Outro, onde professor tanto pode ser o Eu quanto o Outro.

2. *Meninos-adolescentes*. São os tipos mais comuns depois das mulheres. Al estão desafiadores confrontando-se com os adultos. Veja-se Sofia, diante do professor (LE-1), o menino Artur diante da família e da escola (LF-8), a moça e sua visão fantástica dos mascarados no jardim (LF-11), o confronto entre o menino e a prima (LE-9) e a tensão entre a menina Ofélia e a vizinha por causa do pininho (LE-13).

3. *Velhos*. Significando sempre os excluídos da comunidade e surgindo manipulados pelos jovens, enfrentam os outros com seu

olhar já internado lá em outra realidade. Veja-se a velha que tem seu aniversário comemorado por todos os familiares (LF-5), o velho é vigiado e analisado pela jovem enquanto janta (LF-7) e a velhinha que é levada de casa em casa como indesejável até morrer debaixo de uma árvore em Petrópolis (LE-7).

4. *Casais*. Construídos numa relação medial entre o Eu e o Outro, os casais se espelham em si mesmo na busca de identidade e identificação. A portuguesa em devaneios no fim de semana rotada do marido e de um casal amigo (LF-1), o regresso de Ana a casa e ao marido depois da visão epifânica no Jardim Botânico (LF-2), o rapaz e a moça que queriam ser escritores e tanto se confundem que chegam a ser um par híbrido (LE-3) e, enfim, o casal obediente que sente a desintegração de sua vida simétrica quando perdem o ponto comum de referência (LE-12).

5. *Duplas de amigos*. Repete-se aqui o esquema do Eu e do Outro entre os casais. Veja-se o relacionamento entre Laura e Carlota através das rosas (LF-4), o explorador e a menor mulher do mundo (LF-6), a filha que conduz a mãe à estação (LF-9), a relação agressiva de Altamira e Alice que acaba em crime e prisão (LE-8) e os dois amigos que se esforçam por manter uma amizade insustentável (LE-11).

6. *Homem/animal*. Um e outro se complementando e servindo de se espelhar e de se identificar, aí estão o homem e o animal se completando. Toda a família se movimenta em torno da galinha que acaba sacrificada (LF-3); o professor de matemática enterrando a imagem de seu cão (LF-12), a mulher no zoológico procurando identidades (LF-13), a menina ruiua e o *basset* também ruiuo (LE-6), a mulher e seu envolvimento mortal com as baratas (LE-10), além de muitos outros trechos e contos que se referem ora ao pinoto, ao ovo e a própria galinha.

Esses agrupamentos são provisórios, mas já abrem espaço para uma formalização maior do raciocínio. Já nesses grupos heterogêneos sumariamente descritos, percebe-se a solidariedade entre dois elementos. Esses seis contos mostram a invariância de uma dualidade (Eu x Outro) sob disfarces vários. Procurando estabelecer um paradigma através de elementos aparentemente distintos, obteríamos os seguintes pares em oposição dentro da situação dos contos:

LAÇOS DE FAMÍLIA

LEGIÃO ESTRANGEIRA

1. Rapariga x mulher de chapéu	(-)	1. Sofia x Professor	(+)
2. Ana x cego	(+)	2. Nós x mesa	(-)
3. Galinha x família	(-)	3. Rapaz x moça	(+)
4. Laura x Carlota	(+)	4. Mãe x menino	(-)
5. Velha x familiares	(+)	5. Ovo x galinha	(+)
6. Explorador x menor mulher do mundo	(+)	6. Menina x <i>basset</i>	(+)
7. Moça x velho	(+)	7. Velha x outros	(+)
8. Menina x assaltante	(+)	8. Altamira x Alice	(+)
9. Catarina x mãe	(+)	9. Menino x prima	(+)
10. Menina x outros	(-)	10. Mulher x baratas	(+)
11. Menina x mascarados	(+)	11. Amigo x amigo	(+)
12. Professor x cão	(+)	12. Marido x mulher	(+)
13. Mulher x búfalo	(+)	13. Mulher x Orélia	(+)

Essas oposições não têm a mesma força em todos os contos. Há as oposições fortes (+) e as oposições fracas (-). As fortes seriam aquelas mantidas através de todo o conto pelo confronto entre dois elementos permanentes funcionando como eixo da narrativa; as fracas seriam oposições eventuais, ou então, em relação vaga a todo um conjunto de outros personagens.

Perfilando esses elementos aos pares estamos dando maior rigor às anotações anteriores e marcando a rigidez da construção das estórias e as invariâncias. Essa operação verticalizante deve ser parte de outra anotação no nível da horizontalidade. Ou seja: a conversão de todos esses elementos em dois elementos simbólicos A x B ou Eu x Outro deve vir articulada com a leitura anterior já feita no plano sintagmático. Esses pares em alteridade não se acham estaticamente dispostos, têm uma trajetória que coincide com as funções que estabelecemos anteriormente. São dois movimentos que se complementam. Tome-se como exemplo o próprio conto — “Amor” (LF-2), já considerado anteriormente.

Num primeiro lance (colocação do personagem numa determinada situação) o Eu achava-se pervagando entre memórias e conjunturas amenas, pois o Outro, sob a forma do cego ainda não despoitou. Numa segunda etapa (preparação de um evento ou incidente discretamente pressentido) o Outro surge como potencial de ameaça, mas já “o mal estava feito”, e ela não pode mais descartar-se de seu par. Sucede a terceira fase, ocorrência do incidente ou even-

to onde arremessada num novo mundo de formas e forças primitivas ela expõe-se à epifania. Ocorre-lhe a "náusea" do mundo, sente um fascínio pelo próprio nojo e pelo mundo "sujo" que acaba de vislumbrar. Graças ao cego agora sofre o transe de ver as coisas e seres. Na fase final (desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente) ela retorna de sua "vertigem", afastando-se do "perigo de viver".

O ponto de maior intensidade entre o Eu e o Outro situa-se no terceiro estágio onde ocorre a epifania — certo momento necessário e insustentável de tensão. Depois do evento o personagem ou se deixa definitivamente perturbado ou regressa ao repouso inicial. Mas continuará para sempre "ferido nos olhos".

LÍNGUA(GEM)

A crítica logo que leu o primeiro romance de Clarice Lispector (1944) foi unânime em ressaltar a novidade de seu "estilo". Daí para frente tem se preservado esse espanto e se tem prometido um estudo dessa língua tão individualizada. Importante, além disto, é observar que o "estilo" ou modo de Clarice escrever permanece quase inalterado nesses trinta anos. Rigorosamente, todos os efeitos frásicos que conseguiu em *Perito do coração selvagem* repetem-se insistentemente nos demais romances e nos contos. Essa escrita que se repete faz da repetição seu modo de construção. Repete-se circularmente num exercício de modelos inconscientes dos quais a autora não se desgarrar, antes, cultiva insistentemente, tanto mais professa a idéia de que escrever é *procurar*: "esse modo, esse 'estilo' (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção" (p. 114).

O giro desse novo narrativo sobre seus fusos, essa procura do tecido e da teia, faria da repetição seu recurso natural: "a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa" (p. 175). E essa recorrência se dá, pelo menos, em dois níveis: no nível estilístico propriamente dito, pela utilização de anáforas e no nível simbólico, reempregando as mesmas imagens convertidas em motivos recorrentes.

Nesses contos tomem-se dois exemplos. Primeiramente "O ovo e a galinha". Desenvolve-se aí toda uma cartilha de alterações onde as palavras se repetem exaustivamente, porque é uma sensação-ideia que ela exaustivamente "procura". "Só vê o ovo quem já o tiver visto. Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo" (p. 55). E assim vai se compondo a estória dentro da estória, a palavra dentro da palavra exatamente como aquela caixa chinesa que contivesse outra caixa, que contivesse outra caixa, etc.

Se uma estória se repete na outra, se a invariância permanece, as estórias não são mais que uma só estória que se procura a si mesma desesperadamente como aquela "Quinta história" interminável. Interminável porque "Esta história poderia chamar-se 'As estátuas'. Outro nome possível é 'O assassinato'. E também 'Como matar baratas'. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem" (p. 91). Como uma Scheherazade a fazer e refazer o novo da narração, a retomar seus motivos recorrentemente. "A quinta história" é a narração de pelo menos seis estórias, mais, portanto, do que sugere o título. Al estão indicadas as cinco estórias, mais a estória de como as cinco se contam. É a narração se curvando sobre si mesma.

Já diante de um tema único para desenvolver, Sofia (LE-1) percebe a multiplicidade de estórias dentro da estória: "Meu entelo vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só: meu emredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias" (p. 11).

A repetição em Clarice está presa a um processo instintivo e irracional de firmar a "procura". Por isto merece atenção a distinção que ela faz entre "expressão" e "concepção" adiantando que a expressão enquanto rebuscamento formal não lhe interessa. Intereza-lhe, isto sim, a concepção geral, a grande gênese, a pesquisa interior e surda efetivada por radares nada racionais e inteligentes. Por isto é que a constituição da frase em Clarice tem que ser estudada a partir da compreensão geral da estrutura de sua ficção. Sem essa visão de conjunto, de "concepção" como diz, há o perigo de se fixar restrito ao elemento pequeno da frase sem subir ao plano geral de elaboração da obra.

É importante para encaminhar esse aspecto reler a série de observações que faz nos contos e romances e nos seus depoimentos sobre o lugar que a inteligência ocupa na elaboração de sua obra.

Não é simplesmente para escandalizar que ela diz que "escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever (...). Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É nesse sentido, pois, que escrever me é uma necessidade" (p. 145). Ainda que soe um paradoxo, portanto, a escrita inteligente de Clarice não é, em absoluto, inteligente, é o avesso da não inteligência das coisas: "para compreender minha não inteligência fui obrigada a me tornar inteligente" (p. 142).

Não estranha que a frase em Clarice, tão inteligente como soa, seja na verdade ininteligível diante das medidas convencionais da inteligência. Já em seu primeiro romance podia haver frases assim: "O pai morrera como o mar era fundo" — quebrando o convencional da lógica subtraindo um elemento intermediário no pensamento. Daí o inusitado de sua construção. Inusitado, no entanto, apenas no sentido imagético e semântico, não na sintaxe. É esse mesmo recurso do absurdo aparente empregado reincentivamente em todos os seus romances. *A maçã no escuro* possui uma frase, que fora do contexto de Clarice soaria total nonsense: "O melhor momento de minha vida foi quando as tropas de Napoleão entraram em Paris" (p. 131). Como essa, muitas outras frases tocam o leitor por meios transversos e esguios. Qual, por exemplo, o sentido desta expressão em "Os desastres de Sofía?" (LE-1)?... "amava-o como uma criança que tenta desastreadamente proteger um adulto, *com a côlera de quem ainda não foi covarde* e vê um homem forte de ombros tão curvos" (p. 10). Os termos *côlera/covarde* e a comparação parecem em sintonia aleatória, constituindo insólita abstração.

A presença de inúmeros absurdos, paradoxos e abstrações inusitadas, confirmam em Clarice a impossibilidade de se medir sua frase pela lógica comum, pela gramática do dia-a-dia, pela semântica da simplicidade. Por isto que, estranhamente, o sentido de suas frases não está isolado em suas frases, mas desce da "concepção" geral forjando a "expressão". Talvez isto fosse o mesmo que dizer que nella a ficção baixa do geral para o particular e nunca do particular para o geral. É o grande plano que ainda domina. Sua leitura mais aproximada deve captar os elos que faltam no plano do enunciado. Assim como o personagem Martin e muitos outros, que chegam à epifania passando por cima de vazios, a romancista que dissera: "explicando como é que um pé segue o outro ninguém reconhece o andar" (*A maçã no escuro*, p. 153), é a mesma que diz: mas já que se há de acreditar, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas como o vazio que a razão não pode preencher e que, no entanto, de-

ve ser captado de algum modo. A palavra clica contra o nada. Escrever como uma maneira ruidosa de captar o silêncio: "Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler 'distratamente'" (*Legião estrangeira*, p. 143).

O texto de Clarice repõe um problema para a crítica enquanto a fazer racionalizante. Implícita e explicitamente, na ficção e nos depoimentos ela afirma a supremacia de um "processo" que nos ultrapassa a todos: "Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo. O absurdo dessa verdade então o envolveu. E se assim for, oh! Deus — a grande resignação que se precisa ter em aceitar que nossa beleza maior nos escape, se nós formos apenas o processo" (*A maçã no escuro*, p. 193). Assim posto, o personagem é transpassado por um sentido além e aquém dele, o qual nunca compreende por inteiro, apenas por reflexo platônico — como no mito das sombras da caverna. A posição do personagem é, então, essencialmente simbolista, no sentido que ele apenas se aproxima de uma verdade, sempre ausente e inatingível. Nessa situação ele apenas "alude" a verdade: "seria essa nossa máxima concretização: tentar aludir ao que em silêncio sabemos?" (Idem, p. 192).

A narrativa seria essa constante alusão, esse reflexo de uma verdade impossível de ser configurada, não obstante insistentemente projetada aos olhos ávidos de uma visão epifânica. A epifania mostra-se, então, como o momento de exceção através do qual o indivíduo tem uma noção do que poderia ver e ter semelhante à posição do próprio narrador diante da coisa que narra, ou do narrador diante da linguagem. A linguagem alude, é a possibilidade do impossível, o êxito do fracasso, a tentativa de fala diante do silêncio. Quando a epifania não ocorre o silêncio cobre o personagem, ele não atinge a linguagem. Perseguido a linguagem o narrador pode chegar a entender alguma coisa, compreender não inteligentemente, procurar, pescar nas entrelinhas, apanhar o elo que falta, aludir àquilo que todavia ausente, no entanto, rebrilha na letra.

Sintetizando se poderia pôr: não epifania = silêncio. A curva que a maioria dos personagens traça é essa inclusão e exclusão da epifania, a lembrança de um certo momento atingido ou por atingir. E assim a obra vai se formando de momentos epifânicos, trans-

formando-se ela mesma na materialização da epifania — em — processo apesar dos elos vazios que (também) compõem o todo.

A crítica tem diante de si a tarefa de ler tanto a linha quanto a “entrelinha”, na medida em que pretende compreender a obra sintagmática e paradigmaticamente, resultando desse eixo modelos de apreensão de sua estrutura. À simplicidade da sintaxe parece estar se a complexidade da semântica de Clarice. Sua sintaxe parece estar do lado sintagmático e da simplicidade e nesta ficção a semântica perfila-se com o paradigmático e com a complexidade. Considere-se, portanto, a necessidade de se pesquisar o léxico sistêmico e fundamental de Clarice, uma vez que as palavras aqui têm um sentido específico. Assim como o rapaz e a moça de “A mensagem” constituíram uma senha especial para se comunicarem, em oposição ao código vigente, também a narradora refaz o sentido de certas palavras orindárias da língua, já insinuando seu sentido com aspas e grifos. A “mensagem” pode ser localizada ainda que no seu sentido inverso, correndo o sentido do contrário da lógica do cotidiano, como nesses contos onde ela constrói “contrariando o sentido real da história” (p. 17). Em suas considerações analíticas embrionárias, Sofia já “estava começando a tirar a moral das histórias” só que o sentido que dava era diverso do que previa o professor e o resto da classe.

Tal era a estória ordinária: “o que ele contou: um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxa, saiu em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado voltara para a sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal; tanto plantara tanto colheira, tanto começara a vender que terminara ficando rico” (p. 15).

Tal é a leitura diferente que Sofia faz da estória: “Provavelmente o que o professor quisera deixar implícito na sua história triste é que o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna. Mas levianamente eu concluíra pela moral oposta: alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros” (p. 17).

Tal é a leitura e tarefa do crítico: pode ir em busca do sentido ordinário da estória, querendo tirar a mesma moral de que “o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna”. Mas esta bem pode ser uma “história triste” que convém ao pen-

samento racionalizante e devorador de sua própria pobreza. A descoberta de Sofia — “o tesouro que está escondido onde menos se espera” é que fascina o professor. Leitura não das linhas, mas das entrelinhas. Leitura inversa ao ato de criticar e analisar. Pode bem pode servir de parábola ao ato de criticar e analisar. Pode se dar que o crítico ande também o mundo ficcional de Clarice e não lhe descubra o tesouro onde ele aparentemente mais se exhibe. Pode a riqueza estar do lado de fora, no vazio insinuável. Pode até ser atingido aleatoriamente, estar escondido onde menos se espera, por exemplo, nos sujos quintais ou na impureza dos métodos aplicados na análise.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 CANDIDO, Antonio, *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- 2 LINS, Álvaro, *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 191.
- 3 SCHWARZ, Roberto, *A serela e o desconfiado*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 41.
- 4 LIMA, Luis Costa, “Clarice Lispector”, in *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, 1970, v. V, p. 461.
- 5 NUNES, Benedito, *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 93.
- 6 Este estudo foi preparado para o “Seminário Nacional de Literatura”, Curitiba, dezembro 1972, onde diversos conferencistas apresentaram trabalhos sobre o conto no Brasil.
- 7 LISPECTOR, Clarice, *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Sabá, 1964, p. 143.
- 8 Idem, *ibidem*, p. 149.
- 9 Ver além desse romance de Joyce os seguintes: “Joyce’s epiphanies” por Irene Hendry em *James Joyce two decades of criticism* — Eugene Jolas e outros —, New York, Vanguard Press, 1963. Ver também *James Joyce the critical writings*, editado por Ellis Worth Mason e Richard Ellman, New York, 1959.
- 10 Esse tema pode ser desenvolvido em Guimarães Rosa principalmente em torno dos prefácios de *Tulaméia* e de sua entrevista “Literatura deve ser vida” concedida a Gunter Lorenz e publicada no catálogo *Exposição do novo livro alemão*, 1971.
- 11 Epiphany (1) a. Christian festival observed on January 6 commemorating the manifestation of Christ to the gentiles in persons of the Magi.

- 2). (1.c.) an appearance or manifestation, esp. of a deity 3 (1.c.) *Literature*: a sudden, intuitive perception of or insight into the reality or essential meaning of something, usually initiated by some simple, homely or commonplace occurrence or experience. 3. a literary work or section of a work presenting usually, symbolically, such a moment of revelation and insight. *The Random House Dictionary* S. V.
- 12 SANT'ANNA, Afonso Romano de, *Drummond: o gaúcho no tempo*, Rio de Janeiro, Lia Editor, 1972.
- 13 Dizemos três ou quatro funções porque às vezes a "prova qualificante" é expressa juntamente na formalização do "contrato" ou daquilo que chamamos: colocação do personagem numa determinada situação. Quer dizer: às vezes os itens 1 e 2 de nosso esquema vêm fundidos.
- 14 Seria interessante em trabalho de outra natureza publicar alguns estudos de alunos-professores do Mestrado da Literatura Brasileira da PUC, Rio de Janeiro. No segundo semestre 1972 vários trabalhos foram feitos sobre os contos de Clarice, destacando-se o da prof. Marília Rothier Cardoso — "Contribuições para uma análise da narrativa de estrutura complexa" — onde analisa "A quinta história" e "Evolução de uma miopia".
- 15 Indicamos aqui nesta análise alguns rumos para o estudo do tópico "repetição". Seria interessante ver *Contribuições para uma estilística da repetição* de Maria Helena Novais Paiva, Lisboa, 1961.
- 16 *Drummond: a estilística da repetição* de Gilberto Mendonça Teles, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.
- 17 HUIZINGA, Homo Ludens, São Paulo, Perspectiva, 1971. Este livro continua a ser o clássico sobre o assunto, e num trabalho mais longo sobre Clarice o livro deveria ser aproveitado com mais ênfase.
- 17 Em *A magã no escuro*, o professor surge como o indivíduo que já sabe todas as respostas. Saber tudo impossibilita-o de escrever um livro, porque a escrita é uma descoberta contínua e ele, justamente porque tem as chaves nas mãos, não se interessa (não pode) abrir as portas.
- 18 Sobre isto além dos estudos críticos já realizados ver suas cartas para o tradutor italiano. Al ele explica a constituição onomástica de muitos personagens. Já em Clarice o trabalho não é sistemático. Levantando, no entanto, a eventual ênfase entre o nome e o personagem, veja-se o estudo de Amaries Hill — "A construção do nome" — em *Cadernos da PUC* n. 6, 1971.

