

Clarice Lispector: Por uma Poética do Erro

Mayara Ribeiro Guimarães

RESUMO: Avaliação do projeto estético elaborado por Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.* e concretizado em *Água viva*, fundamentado no diálogo entre pintura e música, no anti-convencionalismo literário, no rebaixamento do poético, na mistura de gêneros e na explicitação do procedimento poético, de modo que a expressão lingüística seja apresentada como problema e objeto de procura do sujeito. Nesse movimento, a reflexão arma o movimento do pensamento sobre si e aponta o paradoxo da tradição literária moderna: a reflexão é ao mesmo tempo caminho para realização do poético e seu empecilho, processo que recupera o diálogo com o Romantismo alemão a partir do movimento de dobra do pensamento sobre si por meio da imaginação e do sentimento, e culmina na Modernidade Literária do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; hibridismo; poética.

ABSTRACT: Evaluation of the aesthetic project elaborated by Clarice Lispector in *A paixão segundo G.H.* and materialized in *Água viva*, based on the dialogue between painting and music, in the literary anti-convencionalism, the degradation of the poetics, the mixture of genres and the explication of the poetical procedure, for that the linguistic expression is presented as a problem and a search object of the self. In this movement, the reflection sets the movement of the thought on itself and points to the paradox of the modern literary tradition: the reflection is at the same time a way for accomplishment of poetical and its deterrent, a process that dialogues with the German Romanticism from the movement of folding the thought on itself by means of the imagination and of the sentiment, and culminates in the Literary Modernity of the 20th century.

KEYWORDS: Clarice Lispector, hybridism, poetics.

O movimento de dobra do pensamento sobre si promovendo a reflexão sobre o ato poético, fato que marca a modernidade literária e aparece como tema central de grande parte das obras de autores do século XX e, conseqüentemente, desta pesquisa, tem origem no Romantismo alemão e implica a escavação do Eu sobre o Eu, realizada por meio da reflexão. A imaginação torna-se protagonista do movimento que proporciona o diálogo entre filosofia e poesia e torna-se a principal arma associada à atividade mental do poeta em busca de uma poesia reflexiva por meio da qual a realidade e as relações do sujeito se transformam em consciência da realidade. As idéias

desenvolvidas na passagem de século alemão (XVIII – XIX) serão difundidas na literatura inglesa, através de Coleridge e Wordsworth, e em seguida na lírica francesa, desencadeando profundas mudanças no pensamento literário, que servirão como fonte inspiradora e originária do período que assiste ao surgimento da lírica moderna.

Para esta pesquisa, interessa verificar a maneira como o desdobramento do sujeito em eu-sujeito em eu-objeto elaborado pela filosofia fichteana aparece de forma reinventada na lírica moderna, atribuindo à imaginação o papel de articulador central e difusor da mescla de linguagens e gêneros. Esta divisão do sujeito introduz a fragmentação como característica fundamental da modernidade, e impõe a força do vidente como aquele que vê e que é visto e, ainda, a presença do desregramento dos sentidos como a força que gerará o completamente outro de que trata Rimbaud em suas "Cartas do Vidente". Colocado em circulação por meio da poesia, o heterogêneo ganha tratamento especial com as literaturas de vanguarda, especialmente com o Surrealismo e encontra eco no exercício do informe proporcionado pela escrita de Clarice Lispector em *A Paixão Segundo G.H.* A autora aproxima-se radicalmente de obra quase surrealista com o livro não publicado intitulado "Objeto Gritante", modificando, em seguida, seu projeto literário e estético com a publicação de *Água Viva* e os textos subsequentes.

A imaginação, que nasce no sujeito (ideal e infinito), possibilitará a objetivação de diferentes realidades, inclusive novas formas do eu, que se tornará também objeto nesse processo que é real e finito. O sujeito distanciado torna-se espectador, agente crítico e voz racional, distanciado do sujeito-objeto, ator envolvido e agente emocional. Tal procedimento constitui-se como o fundamento da teoria dos fragmentos, elaborada por Friedrich Schlegel como sistema poético- filosófico constituidor da modernidade.

É precisamente a idéia de fragmentação apresentada, no caso de Schlegel, como dilaceramento da consciência, que marcará todo o século XX, período em que o sujeito se decompõe, perde a identidade e passa a se voltar eternamente para a busca de uma reorganização que recomponha inclusive o seu desejo. É possível entender a aprendizagem filosófica de Schlegel como uma tentativa de tornar a filosofia menos tecnicista, de forma a encontrar o fio condutor que a percorre e que se apresenta como

sendo o mesmo da poesia: a manifestação de algo que não se configura como um princípio sistematizador, ao gosto Kant, mas que está para além de uma forma asseguradora da unidade do saber, algo que implique inclusive a impossibilidade de se delinear esse princípio e que se constitui como uma ausência, uma quebra, um fracionamento, uma falta, um desencaixe necessários à existência e à realização da arte.

Se a crítica kantiana, ao tentar criar um sistema filosófico que apreenda o real e garanta o modo de conhecimento legítimo da relação sujeito-objeto, não consegue encontrar um princípio sistematizador que dê conta do que é incondicionado, desordenado, particular e múltiplo, os filósofos pós-kantianos como Schelling, Kierkegaard e o próprio Schlegel dão continuidade ao trabalho de Kant partindo sempre da ausência que a crítica kantiana não consegue preencher. Para Schlegel, essa ausência repousa no fato de que a fragmentação constitui-se como um fator ou um pendur que a consciência inevitavelmente possui. Assim, portanto, o pensamento de Schlegel caminha no sentido de dar forma à fragmentação constitutiva do ser humano.

Se Kant, de um lado, constitui-se como marco deflagrador do debate filosófico de toda uma geração de filósofos pós-kantianos, de outro, Fichte com sua *Doutrina da ciência* aparecerá como fonte de inspiração e interlocutor direto de Schlegel e Novalis. No idealismo crítico fichteano, a imaginação apresenta-se como força infinita que interfere e media a formação do processo de conhecimento por meio do enfraquecimento da razão como elemento estabilizador e determinante. No curso de sua autognose, o homem carrega seu lado objetivável em oposição ao seu *eu*irredutível à objetivação. Ao se debruçar sobre si mesmo, o homem nota sua própria fragmentação e somente no movimento de auto-reflexão o eu-sujeito, forçado a olhar para si a partir do olhar lançado de volta pelo seu eu-objeto, poderá se refazer em processo de auto-plasmação. E no momento de elaboração da linguagem, observa-se o desabrochar do pensamento sobre o papel como crítica e criação poética ao mesmo tempo. O eu contempla o pensamento se desdobrando sobre si, e nesse instante consegue simultaneamente tornar-se crítico distanciado de si mesmo e ator envolvido emocionalmente.

Essa condição do sujeito é verificada no romance *A paixão segundo G.H.* que inicia com a personagem em fase de desintegração da estrutura da subjetividade, seguida de uma imersão no vazio. A primeira frase do livro, a partir do uso do gerúndio, combinado com o verbo auxiliar estar, que marca o aspecto durativo do processo verbal, indica que a ação de despersonalização já estava em curso antes mesmo do início do recorte temporal oferecido pela obra, colocando a personagem no centro de um processo de busca: "estou procurando, estou procurando. [...] Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável" (LISPECTOR 1979: 7-8).

Os dois sintagmas verbais que compõem a frase inicial, introduzida por travessões, sugerem que a ação já estava em progresso antes mesmo de ser expressa, o que contribui para a leitura do romance como obra aberta. O sujeito dilacerado entende que sua "montagem humana" oferece-lhe apenas uma estabilidade garantida pelo racional e pelo ordenado. Dividida portanto em um eu-sujeito afundado em acréscimos e um eu-objeto cindido, G.H. inicia um processo de despersonalização, trabalho de destruição da subjetividade esmagadora, rumo ao que chama de "verdadeira humanização" (PSGH 168). Existir na travessia rumo à reconfiguração de uma forma que implique sua forma dessemelhante, revelando seu informe (o sintoma), constitui-se como a grande tragédia de G.H. enquanto existência humana, já que achar a si mesmo é na verdade entregar-se "à desorientação" e à "desorganização" que desmontam a "idéia de pessoa" adquirida com a "terceira perna". "Todo momento de achar é um perder-se a si próprio" (LISPECTOR 1979: 12), resume a narradora. O sujeito só realiza sua despersonalização porque se encontra em fase de liminaridade, distanciado temporalmente de sua organização subjetiva anterior e em processo de constante devir.

Em seguida, a atitude de desdobramento do sujeito em diferentes máscaras segue para a lírica francesa de Baudelaire, Rimbaud, e Mallarmé, constituindo o eu cindido e fragmentado, dividido entre o idealismo e o obscurantismo. O desconcerto, a errância do sujeito, o gauchismo. Quando Rimbaud escreve suas famosas Cartas do Vidente, o poeta comenta a própria escrita e aponta a tarefa do poeta vidente: "chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos." A criação poética implica,

desde seu início, a ação do caótico, do indeterminado e do obscuro, suspendendo o sujeito de sua consciência e permitindo que o trabalho interno das tripas se realize. Em poucas linhas, Rimbaud reafirma aquilo que se constituirá como imperativo do sujeito moderno: deslocar o eu pensante para o eu pensado e permitir que a imaginação atue como articulador central do heterogêneo.

As Cartas do Vidente convocam a vidência como tarefa de abertura ao "monstruoso" da alma porque "fazer-se vidente" é ao mesmo tempo perscrutar a alma, investigando-a, aprendendo-a, cultivando-a a tal ponto que o vidente chegue deliberadamente ao excesso no próprio desregramento, para que se cruze o limiar das semelhanças em direção ao heterogêneo. O vidente deseja e aceita o máximo do desregramento, tornando-se o doente, o criminoso, o maldito, o fora de si, tudo que se configura como um sintoma. Nesse ponto, despertam-se as forças noturnas do inconsciente por meio das visões oníricas, convocando à cena o trabalho do informe. Quando aí chega, o poeta vê as suas próprias visões, fantasmáticas e, mais que isso, deixa-se ser visto pelo grande inominável, decorrente do próprio excesso. O excesso, por sua vez, suspende a subjetividade e permite que esse outro (o heterogêneo) devolva o olhar. Nessa proximidade, o feio, o baixo, o impuro tornam-se não apenas coexistentes, mas desejados. É a vontade que coloca em um mesmo plano aquelas categorias e as do belo, do alto e do puro. Entretanto, a distância não desaparece quando o desconhecido se apresenta diante do olhar porque o inominável se torna visão para garantir a presença constante de seu afastamento. O objeto olhado torna-se assim "o índice de uma perda" porque nele convivem ao mesmo tempo o que está "sob nossos olhos", mas "fora de nossa visão" (HUBERMAN 1998: 148). O sintoma portanto aparece para provocar tudo o que é resíduo e fragmento, resultando em uma fissura. Essa ínfima cissura é a ruptura necessária para que a abertura da obra aconteça.

Nesse sentido, a paixão narrada pela personagem do romance de 1964 traduz-se pelo amor ao neutro, e este, por sua vez, apresenta-se como o consórcio dos duplos. Observa-se que na construção da obra, a busca por uma forma de existência e de escrita que seja realização desse projeto encontrará eco nas idéias do neutro (o inumano) e do inexpressivo. Para alcançar o inumano, entretanto, é necessário primeiro atingir o núcleo vivo, o que levará ainda à urgência de se inventar uma linguagem que dê forma

ao inexprimível, que é o próprio informe, imundo, feio e sujo, e que, entretanto, não repita a expressividade tradicional da obra de arte, já que toda afirmação da subjetividade implica a expressão da interioridade em forma ordenada e fixa. Com isso, a narradora de *A paixão segundo G.H.* percebe que a única forma de expressão do neutro (o próprio excesso) ocorre por meio do inexpressivo. “Quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva” (LISPECTOR 1979: 138), diz a narradora, já que o expressivo se constitui como a forma artística representada pelo sujeito que define o belo, o puro, a ordenação da forma e os valores. O inexpressivo, portanto, só chega por meio do fracasso (da) linguagem. “Só quando falha a construção, é que (se obtém) o que ela não conseguiu” (LISPECTOR 1979: 172), afirma. Em sua travessia pelo indissociável, G.H. descobre que a única linguagem capaz de exprimir o inexpressivo é a da palavra poética. Sendo assim, o real vivenciado na trajetória de G.H. torna-se a realidade do múltiplo e, em vez de tentar dar forma voluntariosa ao informe, a narradora apenas deixa-se existir dentro desse núcleo de forças.

Com a virada do século, surgem os movimentos de vanguarda com criações que privilegiam o ato de destruição, o dilaceramento, a angústia e o vazio, resultados da crise vivenciada pelo mundo. A fragmentação da consciência reflete a convulsão social e leva à fragmentação do corpo e à deformação do real, de modo que o corpo em crise reflita o mundo em desajuste. Nesse universo em que o sujeito perde a identidade, a única saída para reconfigurá-lo se torna em parte a inclusão dos objetos e do mundo no reino do imaginário e do desejo – e desse ponto origina-se o Surrealismo. A arte vê surgir um período de transição, no qual os valores humanos começam a mudar e o objeto começa a ser deslocado (objeto *depaysé*) até ganhar sua dimensão fantasmática, recuperando a potência imaginária e garantindo a ação do desejo sobre ele, de modo que o real pudesse ser reinventado. A atenção se volta para o detalhe, para o que é momentâneo e a arte moderna começa a privilegiar os poemas fraturados, as justaposições, o fluxo de consciência, a ambigüidade e a ironia trágica que respondem à trama do caos.

Em *A paixão...* o sujeito reconfigura seu centro quando atinge o neutro, não pela transcendência, mas pela aceitação da falha, do erro e da incongruência como condições imprescindíveis no seu processo de metamorfose. A personagem entende que “não

transcender” é o “sacrifício” necessário ao ser, já que se busca a ruptura dentro da imanência, e já que a travessia se manifesta como a procura do inumano dentro do humano.

O erro cometido por G.H. consiste em considerar o transcender como algo necessário à salvação do ser, resumindo-se à transgressão através da ingestão do que “não é transcendentável”. Apenas depois da manducação a personagem entende que existir no núcleo de força é viver no sem-nome, na reconciliação dos mundos e das coisas e que transcender é apenas mais uma forma de dividir o mundo em categorias opostas. Não-transcender, por sua vez, consiste em existir dentro do indivisível e indiferenciado, do que “não tem nome, nem gosto, nem cheiro” (LISPECTOR 1979: 82), dentro da “própria coisa”. O neutro portanto é o nome que se desconhece, a palavra que se ignora e não atinge o expressivo porque é falha para definir o real e o ser. O reconhecimento da palavra-sem-atributo, aquela que não determina e tampouco designa, provoca, tanto na língua quanto na personagem, deslocamento irreparável por interferir nas “raízes” de uma identidade que se faz também por meio da literatura.

Entretanto, como aponta a crítica clariciana, a partir dos textos da década de sessenta, a escrita da autora começa a sofrer uma modificação estrutural, tornando-se mais híbrida e heterogênea, com eliminação da seqüência temporal do romance tradicional, tendo *A paixão segundo G.H.* como o marco inicial de tal mudança. Sua obra passa a destacar o contraste entre estilo lírico e coloquial, poesia e fatos domésticos, abstracionismo e figurativismo, além de acentuar o diálogo com outras expressões artísticas como a pintura e a música, resultando em uma narrativa que explicita o processo criativo de composição. Considera-se que uma das razões para tal ruptura, de acordo com o depoimento da própria Clarice, foi a necessidade de renovação artística, intensificada já nos seus últimos dez anos de vida, por conta de seu trabalho como cronista do *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973. Um dos exemplos mais curiosos de tal transformação encontra-se em um datiloscrito intitulado “Objeto gritante”, considerado por críticos como Alexandrino Severino como uma das possíveis versões de *Água viva* e, por outros, como Sonia Roncador, como um projeto estético completamente diferente de qualquer outro texto clariciano e conscientemente abortado pela autora¹. Aproximando-se de algo como a escrita de um diário ou de uma carta², no

qual anotações sobre acontecimentos do cotidiano ou reflexões sobre literatura são feitas, incluindo a técnica de montagem e colagem de textos anteriormente publicados e que reaparecerão ainda nas crônicas do *Jornal do Brasil*, este método se baseia na colagem de textos de diferentes estilos e material heterogêneo: crônicas, diário, poesia, narrativa de caráter fragmentário, sem definição de tema ou forma, apenas em justaposição paratática. Com isso, produz-se uma escrita na qual o objetivo é escrever o que vem à mão, concedendo-lhe caráter fragmentário e a-literário³, com efeito de improvisação sem, contudo, deixar de praticar a reflexão sobre a escrita. Para tal, as referências ao ato de criação literária são a tentativa de preservar os rastros do drama e das circunstâncias de produção decorrentes de um combate entre criador e criatura.

Segundo Sonia Roncador, a forma que surge em "Objeto gritante" é a forma do nada para ninguém, isto é, um relato que não apresenta direção, objetivo ou unidade, e tampouco estilo definido ou narrador imaginário. Deseja-se elaborar uma escrita que aconteça de acordo com o pulsar da vida, sem que seja pré-concebida, organizada ou voluntariosa, para que não precipite um sentido. Em "Objeto gritante", a "realidade irrompe no espaço simbólico da linguagem" por meio da descrição de ações concretas do cotidiano da autora em tempo e espaço reais, introduzindo o relato autobiográfico, de modo que se possam indicar as condições da produção do ato da escrita. Assim, intercala, em sistema de composição chamado por José Américo Pessanha de "bricolagem", textos de diferentes gêneros e em variados níveis de linguagem utilizando-se da prática de justaposição paratática que leva à produção de um texto heterogêneo e híbrido. Para Roncador, o fato do texto não buscar unidade interna levaria o "Objeto gritante" a um distanciamento das convenções de "livro".

Por fim, em entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, Clarice diz querer criar com esse "anti-livro" o efeito de "uma pessoa falando o tempo todo", como se desejasse repetir o fluxo corrente de uma conversa entre a autora e um destinatário desconhecido. Com isso, expõe a nudez do funcionamento de seu texto e questiona as convenções literárias, além da própria obra. Acredita-se que esta modificação radical contém estratégias de criação que se assemelham muito às práticas vanguardistas encontradas, por exemplo, no Surrealismo.

Se, por um lado, em termos de estrutura formal, Clarice inicia a ruptura com a narrativa tradicional em *A paixão segundo G.H.*, inaugurando a transição para uma fase que acentuará a escrita heterogênea na fusão de textos de diferentes estilos, é somente a partir de *Água viva* que o texto clariciano radicaliza a nova composição, que não repete a estrutura diarística e em tom confessional de “Objeto gritante”, mas que também não se prende aos questionamentos ontológicos de *A paixão segundo G.H.* É com *Água viva* que os novos traços se firmam, pois o marco de mudança estrutural havia sido lançado com “Objeto gritante”. Clarice Lispector elabora projeto estético em “Objeto gritante”, abandona-o para dar espaço a outro projeto estético em *Água viva*, porém carregando as marcas deixadas pela criação do processo iniciado com *A paixão segundo G.H.* A preocupação em *A paixão segundo G.H.* com o desvelamento do ser se torna em *Água viva* ocupação com o desvelamento da escrita. Se em “Objeto gritante”, como aponta Roncador, verifica-se a técnica da montagem de passagens que intercambiam a narração de acontecimentos do dia-a-dia, em tom coloquial, e o relato de passagens de extremo lirismo, em *Água viva* observa-se a ausência de passagens narrativas e descritivas do cotidiano em nome da presença contínua e ininterrupta de clímaxes, condensados em blocos de imagens que se tornam imagens-questão, acentuando o tom lírico e transformando o texto em um longo poema à vida.

NOTAS

¹ O datiloscrito encontra-se no Arquivo Clarice Lispector, situado à Fundação Casa de Rui Barbosa.

² O datiloscrito consiste em um texto de 188 páginas (quase cem páginas a mais do que *Água viva*) com correções feitas à mão pela própria autora. Sabe-se que o texto sofreu inúmeras alterações, chegando a ter pelo menos três versões diferentes antes de se tornar *Água viva*, uma delas encontrada no Arquivo Clarice Lispector. Esta versão contém três outros sub-títulos escritos na primeira página, a saber: “monólogo com a vida”, “uma pessoa falando” e “carta ao mar[?]”. A segunda versão faz parte do acervo do crítico Alexandrino Severino, a quem Clarice pediu para traduzir o texto para o inglês e intitula-se “Atrás do pensamento: Monólogo com a vida”.

³ Nota-se que “Objeto Gritante” seria a tentativa de criar algo completamente *sui generis* e que talvez chocasse não só o público leitor da autora mas a sua crítica. Na capa do datiloscrito, manuscrita, lê-se uma reflexão: “Este é um anti-livro. O núcleo é it. Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente de que é um anti-livro”.

OBRAS CITADAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1998. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

FRIEDRICH, Hugo. 1978. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades.

LISPECTOR, Clarice. 1978. *Água Viva*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. 1979. *A Paixão Segundo G.H.* 6ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MORAES, Eliane Robert. 2002. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras.

PESSANHA, José A. Motta. 1989. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”. *Remate de Males*(Campinas) 9 (maio): 181-198.

RIMBAUD, Arthur. 1980. Cartas do vidente. “Lettre à Paul Demey”. Em: RIMBAUD, Arthur; CROS, Charles; CORBIÈRE, Tristan; LAUTRÉAMONT. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Lafont. 186.

RONCADOR, Sonia. 2002. *Poéticas do empobrecimento – A escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume.

SCHLEGEL, Friedrich. 1997. *O dialeto dos fragmentos*. Trad., apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras.

SOUSA, Carlos Mendes de. 2000. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.

SOUZA, Ronaldo. 2005. “Fichte e as questões da arte: A filosofia de Fichte e a Poesia Moderna”. Em: *A arte em questão*. Org. Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras.

SUZUKI, Marcio. 1998. *O gênio romântico. Ciência e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras.