

HELENA CIRELLI GUEDES

A ALTERIDADE EM CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Orientadora: Profa. Dra. Júlia Almeida.

VITÓRIA
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

GUEDES, Helena Cirelli. A alteridade em Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. UFES. 2014.

Dissertação aprovada em ____ de _____ de 2014

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Júlia Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientadora)

Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho
Universidade Federal do Sergipe

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Thana Mara de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo
(Suplente)

Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo
(Suplente)

À profa. Dra. Júlia Almeida, por seu profissionalismo e sensibilidade.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras que contribuíram para a minha formação, em especial ao prof. Dr. Luis Eustáquio, por seu apoio constante, e à profa. Dra. Stelamaris Coser, por ter contribuído para a percepção de considerações importantes a respeito deste trabalho.

Aos meus pais, pelo apoio constante.

À minha família.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Ao meu companheiro Rubens Carlos Martins.

Às minhas amigas Aline Prúcoli e Glaucimere Patero.

RESUMO

Percebendo a presença do tema da alteridade na obra de Clarice Lispector, este estudo analisa no romance *A paixão segundo G. H.* e no conto “A mensagem” com respaldo na filosofia existencialista, amparado em Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Frantz Fanon e Søren Kierkegaard e no que hoje seria o desdobramento desse olhar da filosofia existencialista dedicado ao estudo do *outro*, desdobramento no qual privilegiaremos as reflexões de Pierre Bourdieu, Kwame Anthony Appiah e Jacques Derrida.

Palavras-chave: Alteridade. Existencialismo. Questões étnicas. Especismo. Gênero.

ABSTRACT

Realizing the theme of the otherness in the fiction written by Clarice Lispector, this study analyses it in the novel *The passion according to G. H.* and in the short story “A mensagem” with the support of the existentialist philosophy based on Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Frantz Fanon and Søren Kierkegaard and also in the theorists whose works which would probably be nowadays the development of these reflections about the other, among which was chosen Pierre Bourdieu, Kwame Anthony Appiah and Jacques Derrida.

Key-words: Otherness. Existentialism. Ethnic questions. Speciesism. Gender.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I: Dos olhares sobre a obra de Clarice.....	11
Capítulo II: Da alteridade em leituras clariceanas.....	38
Capítulo III: G. H. e a alteridade.....	53
Capítulo IV: O que diz “A mensagem”?.....	67
Conclusão	93
Referências Bibliográficas	95

INTRODUÇÃO

Tendo nascido na Ucrânia e chegado ao Brasil em sua primeira infância, Clarice Lispector, no entanto, considerava-se brasileira, e, embora tenha produzido parte de sua obra no exterior, ao acompanhar o marido diplomata, a maior parte de sua obra foi produzida no Brasil e aqui publicada em primeira mão, causando inicialmente estranhamento entre os críticos, mas logo sendo reconhecida pelo seu valor. Sobre sua obra, as mais recorrentes observações dentre os críticos foram a presença da epifania em sua ficção e a associação com o existencialismo, associação a qual iremos reforçar, embora com o foco na alteridade. Produzindo principalmente romances e contos e também outros tipos de textos – todos extrapolando os limites de algum gênero específico, tal a originalidade da autora – dentro de sua obra iremos nos restringir a um romance considerado por muitos como o mais importante, e também um dos mais recorrentes em análises, a saber, *A paixão segundo G. H.*, publicado em 1964 – sendo que usaremos a edição de 2009 – e a um conto pouco conhecido publicado inicialmente em *A legião estrangeira* em 1964 (mesmo ano de publicação do romance que iremos abordar) e que atualmente se encontra em *Felicidade clandestina*, intitulado “A mensagem” (1998).

Essas obras foram escolhidas por as considerarmos textos que evidenciam a questão da alteridade, pensada não unicamente como se referindo a qualquer tipo de *outro* exterior a um dado sujeito, mas também como aquele *outro* com o qual desejaríamos recusar qualquer tipo de identificação e/ou parentesco, relegando a ele um espaço marginal.

Em sintonia com os críticos que associaram a ficção clariceana com o existencialismo (NUNES, 2009; GUIMARÃES, 2010), iremos abordar a referida alteridade por esse viés existencialista, convidando para tanto os teóricos Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Frantz Fanon e ainda o também existencialista Søren Kierkegaard para abordar especificamente a questão da angústia já assinalada por Benedito Nunes como presente no conto “A mensagem”. Aliás, lembrando que o próprio Benedito Nunes já havia relacionado a ficção clariceana com a

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 (NUNES, 2009, p. 93).

Vale dizer que o viés existencialista mostra-se renovado pelos estudos contemporâneos¹, convergindo com a proposta do presente trabalho, no qual ainda dentro do corpo teórico aparecerão, nos desdobramentos em que o pensamento sobre a alteridade se reelaborou nos dias atuais, Jacques Derrida, que refletiu sobre a alteridade absoluta, sendo esta representada pelos animais; Kwame Anthony Appiah, que tratou da tão controversa questão racial, controversa pelo próprio conceito de raça, impertinente nos dias de hoje; e Pierre Bourdieu, por este ter tratado, em seu livro *A dominação masculina* (2011) especificamente da questão do patriarcado, o qual reserva às mulheres um lugar vulnerável². Embora não estejam situados entre os existencialistas, cada um de acordo com seu tema específico reflete sobre entes marginalizados dentro de nossa sociedade hierarquizada.

Tal abordagem acerca da ficção clariceana mostra-se pertinente tendo-se em vista a observação feita por Regina Pontieri em seu estudo sobre a autora, intitulado *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2001):

Clarice tematiza em sua Obra muitas das formas que o outro – como inferior e excluído – tem tomado em nossa cultura. A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo. Pequena-Flor, a anã africana: mulher, negra, não-europeia, não-civilizada, vivendo próxima da animalidade. A *louca* Laura: não-inteligente, retornando de e voltando para a experiência de mergulho na alteridade do inconsciente. A outra Laura, a galinha de *A vida íntima de Laura* que, no plano da animalidade, retoma de sua xará mulher a marca da estupidez de tantas outras fêmeas claricianas. E, no fim do percurso, Macabéa – a nordestina pobre: não-branca, não-inteligente, não-detentora de linguagem (PONTIERI, 2001, p. 28).

A autora acrescenta que a tal grupo podem pertencer alguns homens, desde que para dele participar tenham (ainda que supostamente) se esquivado da lei: caso de

¹ Como exemplifica o evento a ser realizado em junho de 2014 pela Caribbean Philosophical Association, instituição que vem procurando pesquisar como a categoria de *outro* é pensada pelos existencialistas e que nos esclarece sobre as várias formas de opressão.

² A presença de um teórico tal como Pierre Bourdieu no nosso trabalho, embora não esteja este vinculado ao existencialismo, pode ser justificada por ter o referido filósofo abordado a hierarquização de nossa sociedade que ratifica a perpetuação de uma “situação de dominação” dentre grupos sociais específicos e a desigualdade da distribuição dos capitais econômico, cultural, social e simbólico (SETTON, 2010).

Martim de *A maçã no escuro* (LISPECTOR, 1999) e do professor do conto “O crime do professor de matemática” (LISPECTOR, 1960). Porém Pontieri, em seu estudo, não se dedica a esses avatares fictícios da alteridade enquanto representantes de entes marginalizados em nossa sociedade, mas sim a outras dicotomias nas quais estão presentes pares de opostos que são outros entre si, como interior/exterior, sujeito/objeto ou vidente/visível, eu/mundo, corpo/espírito. Propomo-nos então a tarefa de desenvolver esse tipo de alteridade, a dos entes inferiores e excluídos, cuja presença Pontieri bem apontou na obra de Clarice, e utilizaremos para tanto os teóricos anteriormente elencados.

No primeiro capítulo revisaremos a fortuna crítica acerca da ficção clariceana, seguindo o rastro da revisão já feita por Olga de Sá, o que ocupará espaço significativo em nosso trabalho, para posteriormente trazer para essa fortuna crítica alguns estudos mais recentes. No segundo capítulo, primeiramente continuaremos no rastreamento dessa fortuna no que diz respeito à questão da alteridade, para depois apresentarmos o viés existencialista dessa questão. O romance *A paixão segundo G. H.* será objeto de análise do terceiro capítulo e, por fim, no quarto capítulo, abordaremos o conto “A mensagem”.

CAPÍTULO I:

Dos olhares sobre a obra de Clarice

A obra de Clarice Lispector permite ser focada sob muitos olhares. A seguir, mostraremos como ela vem sendo abordada até então, seguindo num primeiro momento o rastro do mapeamento da fortuna crítica de Clarice feito por Olga de Sá, para, posteriormente, pinçar alguns poucos estudos mais atuais devido à impossibilidade de abarcar todos, dada a abrangência de estudos que têm sido feitos sobre a ficção clariceana.

1.1. Desdobramentos da crítica sobre a obra clariceana

Com base no texto de Olga de Sá intitulado *A escritura de Clarice Lispector* (1979), compreendem-se as primeiras leituras sobre a obra de Clarice como meras impressões dos críticos, tal como é o caso de Álvaro Lins, que, embora reconheça o talento da autora que critica, ao ser informado da pouca idade da então estreada escritora, denuncia-lhe a falta de experiência. Álvaro Lins estranha a falta de fechamento do enredo dos romances da autora em questão. Já o crítico Sérgio Milliet, embora leia o primeiro romance de Clarice Lispector cheio de reservas, acaba tendo uma boa surpresa e gostando do romance com o qual se depara (*Perto do coração selvagem*), mas a empolgação com a escritora cessa diante do terceiro romance de Clarice, *A cidade sitiada*, embora a admiração continue. Para Olga de Sá, esse tipo de crítica, postulada com base apenas nas impressões que causam em seus leitores, “percebe a originalidade, mas não consegue situá-la” (SÁ, 1979, p. 34). Olga de Sá bem observa que o que foi apontado como fraqueza por Álvaro Lins, será justamente o que para Roberto Schwarz, mais tarde, será força: “a colocação do espaço e do tempo, no plano da descontinuidade” (SÁ, 1979, p. 34-5). De toda forma, para a autora de *A escritura de Clarice Lispector*, o saldo que Álvaro Lins deixou com relação a Clarice foi antes positivo que negativo. Para Sá, este crítico intuiu o que havia de novidade na autora, porém nem sempre conseguiu avaliá-la sob a ótica dessa novidade.

Sá também dá destaque a Gilda de Mello e Souza, que nota que Clarice encontrou uma solução pessoal para o embate entre o mundo do espírito e o da palavra:

Pretendendo traduzir o que existe de complexo e contraditório no mundo, a romancista tem de violentar a lógica da linguagem, fertilizar-lhe o despojamento, preencher-lhe o esquematismo. Tal processo repercute na adjetivação, que não será objetiva, definidora, mas será antes subjetiva, para traduzir uma emoção mais rica (SÁ, 1979, p. 36).

Gilda de Mello e Souza exemplifica a adjetivação inusitada de Clarice, recorrendo para isso a uma passagem do romance *O lustre*. Porém, a crítica acusa *O lustre* de trair “a característica principal do romance que é ser romanesco e discursivo” (SOUZA, apud SÁ, 1979, p. 37), já que, segundo ela, neste romance Clarice utiliza recursos que seriam específicos da poesia, a mesma ressalva que havia feito Sérgio Milliet. Gilda de Mello também nota um certo traço barroco em Clarice e, para ela, *O lustre* é um romance simbólico.

Em 1950, Sérgio Buarque de Holanda, fazendo eco aos outros críticos, reconhece o talento de Clarice para mais uma vez dizer que *A cidade sitiada* seria uma obra menor dentro do conjunto das obras já constituídas da autora. Para Holanda, Clarice inova ao priorizar a “capacidade de organização” do romance em detrimento do tema deste, de forma que o material do romance seja menos importante do que o modo como esse material é organizado.

Já Roberto Schwarz é o primeiro a notar o modo existencial na literatura de Clarice, modo no qual enredo e tempo adquirem dimensão inútil, já que “o substrato humano essencial, alheio à complicação novelesca, seria o herói principal” (SÁ, 1979, p. 39). Schwarz elogia “a falta de nexos entre os episódios” (SÁ, 1979, p. 39) de *Perto do coração selvagem*:

A pura contraposição de momentos de vida cristaliza, formalmente, ao nível do enunciado, uma visão do homem, em que se vislumbra como seja impossível uma passagem completa e coerente dos finos mecanismos psicológicos, para o comportamento global da personagem (SÁ, 1979, p. 40).

Sá enfatiza que as observações de Schwarz quanto ao romance *Perto do coração selvagem* não podem ser ignoradas.

Ao relatar como Eduardo Portella aborda os contos clariceanos de *Laços de família*, Sá compara o que Portella percebeu em Clarice com o que outro crítico percebeu em James Joyce: é retratada na ficção de ambos uma rotina sem muitos acontecimentos, já que as cidades modernas reduziram a vida de seus habitantes a uma “paralisada monotonia” (prefácio de *Dublinenses*, JOYCE, 1949, p. 17-18). Portella observa também em Clarice “o estilo indireto livre e o ponto de vista”, recursos que “incluem o monólogo, conseguem verticalizar a narrativa e fragmentar as perspectivas, para se atingir globalmente o mundo interior” (SÁ, 1979, p. 42). Assim, a narradora que Portella considera extraordinária criou uma “estilística das sensações” (apud SÁ, 1979, p. 42). Portella enfatiza ainda a adjetivação muito própria de Clarice, conforme já notado (e estranhado) por Sérgio Milliet. Portella também valoriza em Clarice o fato de a escritora carregar seus vocábulos de emoção, produzindo efeito estético e eficaz, e também nota na escritora uma utilização pessoal, e não gramatical, da pontuação. Assim, Portella valoriza a criação autêntica de Clarice que teria desconcertado os críticos “acostumados aos ‘contadores de histórias’” (SÁ, 1979, p. 42-43), simbolizando uma nova fase na cultura brasileira.

Já a crítica de Massaud Moisés coincide com a de Sérgio Milliet, julgando que o estilo da escritora em questão não é apropriado para o conto. Portanto, Massaud Moisés nota que “a tendência subjacente de Clarice para o romance pode tornar-se manifesta” (SÁ, 1979, p. 43). Moisés afirma então bastar a escritora juntar seus contos todos através de seu núcleo dramático e se terá um romance. Moisés elogia Clarice, considerando digna de respeito a sua contribuição literária, e diz que “é natural que se lhe exija muito” (SÁ, 1979, p. 43). Após assinalar que o estilo introspectivo de Clarice é diferente do que seria esse estilo em outros países, julgando o introspectivismo clariceano algo muito próprio dos brasileiros, Moisés compara Clarice com Irene Lisboa, escritora portuguesa, tecendo aproximações e divergências. Olga de Sá estranha que Massaud Moisés não julgue Clarice influenciada por autores como Joyce, Virginia Woolf e outros estrangeiros, para verificar que essa crítica de influências, “no caso específico de Clarice Lispector, a pouco ou a nada parece conduzir” (SÁ, 1979, p. 44).

Massaud Moisés também faz um reparo que Olga de Sá condena, o de Clarice parecer conferir a tudo um “halo de transcendência perigosa” (MOISÉS, apud SÁ, 1979, p. 44). Para Sá, o escritor, assim como o poeta ou qualquer outro artista, deve ter a liberdade de produzir seu trabalho sob qualquer critério ou ponto de vista que seja.

O crítico em questão é mais um que percebe certa poesia na obra de Clarice, percepção que justifica o que Portella havia reparado: para Moisés, “o mítico, o fabuloso, o fantástico tornam-se reais” (SÁ, 1979, p. 44) muito mais do que aquilo que podemos perceber por nossos cinco sentidos básicos, os quais, aliás, Moisés nota que é como se estivessem anestesiados nas personagens de Clarice, estas vivendo como se nauseadas (a náusea é recorrente em personagens clariceanas e um dos pontos do qual Benedito Nunes extrai a relação de Clarice com Sartre).

Aplicando o conceito de tempo psicológico, Moisés diz que, na ficção de *Perto do coração selvagem*, a narrativa se sustenta muito mais em termos de tempo que em termos de espaço, e faz análise do tempo neste romance que Sá considera penetrante. Em 1970, Moisés reavalia o julgamento que havia feito sobre os contos de Clarice em 1961 e diz que, preservadas as distinções entre os dois gêneros (romance e conto), estes – os contos – possuem “invulgares qualidades” (MOISÉS, apud SÁ, 1979, p. 46). Influenciado por Assis Brasil, que escrevera sobre Clarice em 1969, Moisés nota que a “unidade dramática” na ficção clariceana é movida antes por uma ação interna que por uma ação externa. Ao invés de usar o termo epifania, Moisés, influenciado também por Benedito Nunes (1969) e Luís Costa Lima (1966), utiliza a expressão “instante existencial”, com o qual as personagens clariceanas jogariam seus destinos (para utilizar uma exemplificação, tal como Ana diante do cego que masca chicles, no conto “Amor”). Tal “momento privilegiado” precisa ser antes revelador que chocante, para que o personagem atinja “o momento da lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio” (MOISÉS, apud SÁ, 1979, p. 47) – como se de relance lhe fosse entregue uma chave.

Olga de Sá enumera sete itens extraídos da análise de Massaud Moisés que abrange os contos de *Laços de família* e de *A legião estrangeira*, análise na qual

Moisés vincula a cosmovisão de Clarice à fenomenologia e ao existencialismo. Retomamos abaixo estes sete itens.

As personagens são como que submersas num solilóquio no qual tratam exclusivamente do que sentem ou percebem com seus cinco sentidos. De repente deparam-se com o “instante existencial” (tal como designa o próprio Moisés, e termo que substituiria a “epifania”) e finalmente veem o universo tal qual ele é, mas tal visão é superficial, e em seguida as personagens voltam aos seus afazeres cotidianos, marcadas por uma “cegueira mental” (SÁ, 1979, p. 48).

O “cotidiano de vidas inermes” das personagens de Clarice é antes uma revelação da introspecção da contista que de suas personagens, estas sendo meros símbolos de uma coletividade humana, constituindo mais situações paradigmáticas do ser humano que “representações ficcionais de pessoas reais” (SÁ, 1979, p. 48).

Em consequência do anteriormente descrito, não há comunicação no diálogo entre as personagens, ou então a comunicação só se dá indiretamente. “Cada fala é completa em si mesma ou afirmação sem réplica” (SÁ, 1979, p. 48), sendo decorrente desta situação a existência de verdadeiros solilóquios, de preferência aos diálogos, solilóquios por sua vez centrados nos dramas existenciais das personagens.

Mesmo assim, “o projeto existencial destas personagens é sempre um projeto linguístico”. O dado existencial das personagens é constituído por meio de palavras, e pela linguagem é revelada a finitude, o que direciona as personagens a refletirem sobre a “morte e o nada existenciais” (SÁ, 1979, p. 48).

As personagens são imersas na inconsciência, no oculto. Daí a presença de tantos bichos na ficção de Clarice, já que a estes faltam a consciência verbal. Esse lado oculto de cada personagem é justamente o grande perigo: “a percepção do cotidiano vazio à sua volta” (SÁ, 1979, p. 49).

A falta de sentido da vida, da qual decorre uma “solidão incurável”, justifica a atmosfera bíblica de alguns contos. “A personagem hesita entre duas alternativas igualmente infaustas: a consciência que se perde e a inconsciência que se nulifica” (SÁ, 1979, p. 49).

Ao invés de interpretar o mundo, a ficção de Clarice apenas “anseia refleti-lo” tal qual ele é, cumprindo um destino que é próprio da obra de arte: ensinar-nos “a ver e a compreender o mundo e os seres que nos cercam” (SÁ, 1979, p. 49).

Outro crítico que discorre acerca da obra clariceana é Adonias Filho, que observa a aproximação entre a ficção de Clarice e a “grande tradição novelística do monólogo dostoievskiano” (SÁ, 1979, p.50), porém não aprofunda tal relação, já que esta exposição a respeito de Clarice não passa de um artigo de três páginas, no qual diz que o monólogo é engendrado pela percepção na ficção clariceana, a qual por isso se intelectualizaria.

Sá destaca a relevância de Benedito Nunes na fortuna crítica da ficcionista, crítico que a aproxima da temática existencialista, embora sem “admitir a influência direta de uma dada filosofia sobre Clarice” (SÁ, 1979, p. 51), apontando apenas afinidades desta escritora com o existencialismo. Benedito Nunes também compreende a linguagem em Clarice como exercício lúdico: “Entre existir e falar se arma um conflito insolúvel: a linguagem cria, em cima da existência, uma casca feita de aparência, um ser da expressão que jamais coincide com o ser real” (SÁ, 1979, p. 52). Para Benedito Nunes, na obra de Clarice a linguagem é objeto da ficção, como se a literatura se voltasse sobre si mesma (auto-reflexividade da linguagem).

A autora de *A escritura de Clarice Lispector* também aborda a obra de Benedito Nunes intitulada *Leitura de Clarice Lispector* (1973), porém posteriormente o autor acrescenta mais dois capítulos a este livro e o republica com o nome *O drama da linguagem* (1995). Abordando então a primeira versão, Sá destaca algumas observações de Nunes, que retomaremos a seguir.

A narrativa monocêntrica, na qual se encaixariam os dois primeiros romances de Clarice (*Perto do coração selvagem* e *O lustre*), é caracterizada pela experiência interior das protagonistas, que seria o centro da ação romanesca, sendo o restante das personagens meros “instrumentos a serviço do conflito interior de ambas” (SÁ, 1979, p. 54). A narrativa monocêntrica é condicionada por um eixo, que é o próprio papel da protagonista, eixo este um centro privilegiado ocupado pelo narrador. Olga de Sá suspeita que, nesse ponto, Benedito Nunes teria sido influenciado por Roberto Schwarz.

Nos romances monocêntricos, o diálogo tem caráter acidental, já que predomina o monólogo. Daí resulta que

a conversação é fugidia, padecendo da incomunicabilidade monádica que fecha a consciência dos interlocutores. Estes não se aproximam, e por isso o diálogo é um monólogo a dois e o monólogo é o diálogo da consciência consigo mesma (SÁ, 1979, p. 54).

Sá supõe que tal observação de Nunes pode ser consequência de sua leitura de Massaus Moisés. Nunes observa também que, em *A paixão segundo G. H.*, a protagonista utiliza o recurso de se reportar a um interlocutor imaginário, do qual finge segurar as mãos, o que seria um “estratagema contra a incomunicabilidade” (SÁ, 1979, p. 55), mas finalmente, em *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, aparece o diálogo propriamente dito, já que neste romance “duas consciências se reconhecem” (SÁ, 1979, p. 55).

O crítico observa a interpolação entre palavra e silêncio na ficção de Clarice, uma se sucedendo ao outro e vice-versa, num movimento circular. Esse movimento em círculo, para Nunes, é indicado por certas “matrizes poéticas”, as quais são constantemente repetidas, de forma insistente e obsessiva, o que assegura ao estilo da ficção clariceana um “aumento de ênfase”, que “amplia a carga emocional das palavras que se expandem numa aura evocativa, tornando inseparáveis expressividade e intensidade” (SÁ, 1979, p. 55) – para Nunes, esse processo de repetição em Clarice é tanto consciente quanto enriquecedor, e a aproxima do barroco, traço já notado por Sérgio Milliet na obra de Clarice de forma negativa.

“O movimento da escritura autodilacerada de Clarice Lispector transparece no drama da linguagem” (SÁ, 1979, p. 57), que culmina no silêncio, tal como em *A paixão segundo G. H.* Olga de Sá observa que Clarice, em entrevista, declara aprender sobre ela mesma com Benedito Nunes, declaração na qual Olga de Sá não enxerga ironia.

Já para Assis Brasil, na respectiva ficção, os narradores, ao fazerem a rotatividade entre primeira e terceira pessoa, diferem-se do simples “relator de casos” (SÁ, 1979, p. 59): a narrativa adquire, assim, autonomia, deixando de parecer um mero relato, e as personagens não se apresentam como meros fantoches. Assis Brasil também aponta na ficção de Clarice a falta de linearidade estrutural. “Ao contrário de Sérgio Milliet, Assis Brasil considera *A cidade sitiada* como o livro formalmente mais

realizado da escritora” (SÁ, 1979, p. 60), porém o crítico rejeita *A paixão segundo G. H.* por considerá-lo parafilosófico.

Esse crítico percebe ainda simplicidade em *O lustre*, o que mais nenhum outro crítico faz. Olga de Sá também observa que, do mesmo modo, nenhum outro crítico nota a “parafernália metafórica” nos outros romances da autora, também indicada por Assis Brasil. Olga de Sá conclui que Assis Brasil “nada acrescentou à sua [de Clarice] perspectiva crítica” (SÁ, 1979, p. 61).

Tratando de Fernando G. Reis, Sá destaca algumas observações feitas por ele, tais como: a autodescoberta efetuada pelas personagens dos contos clariceanos por meio do instante de revelação é recusada, e então as personagens voltam aos seus afazeres cotidianos; tal como em Virginia Woolf e no romance subjetivo, “o instante de reconhecimento é aparentemente um ‘nada’”; a literatura de Clarice tem um caráter de reflexão sobre a condição humana; as personagens clariceanas se desnudam de forma a se enriquecerem no sentido humano; a ficção clariceana é higiênica: não há excesso de informações, “falta matéria às suas histórias” (SÁ, 1979, p. 62), e Clarice não utiliza o instante de reconhecimento para desvelar o que se passa na consciência de suas personagens, o que poderia ser feito, por exemplo, evidenciando fatos passados da vida dessas personagens, por isso é como se essas personagens não tivessem passado e tudo se passasse no presente; na ficção clariceana há uma “técnica do susto; o instante banal marca a suspensão do tempo e cristaliza a realidade”; além do susto, há salto: *A maçã no escuro* seria, por exemplo, “a parábola que busca a curva do Homem-total”; o impasse metafísico na ficção da autora seria resultado de que o mundo ficcionalizado por Clarice é feito à sua imagem e semelhança: “com suas dimensões de mulher”, o que justificaria a solidão e a falta de respostas de suas personagens femininas; o estilo de Clarice é “orgânico”: alimenta-se da própria obra em criação. Para Clarice, a realidade só poderia ser traduzida tal como ela o faz: a realidade do esforço artístico da escritora é tal como a verdade que chega a Martim quando ele pega uma maçã no escuro sem deixá-la cair; a ficção da autora é “convergência de percepções” (SÁ, 1979, p. 63); o abstrato está abundantemente presente na sua ficção; apesar de conseguir se isentar da confidência e da escrita memorialista, sua criação tem um quê de autobiografia. Fernando G. Reis nota um impasse em *A paixão segundo G. H.*, que

seria mais um romance de entendimento que de sofrimento e recapitulação de *Perto do coração selvagem*, em que aconteceria algo de inédito: são fornecidos dados informativos a respeito da personagem, em geral de classe média ou alta, o que demonstra que a preocupação é mais com a condição humana em geral do que com o social, embora este não esteja de todo ausente na obra. O lado sombrio da literatura clariceana poderia ser situado, segundo o autor, junto à tradição bíblica do Velho Testamento, este tal como percebido por Auerbach. Daí resulta a possibilidade de “falar no sentido da parábola da obra, que às vezes irrompe na superfície” (SÁ, 1979, p. 64). Olga de Sá admite resistir ao impulso de questionar muitos desses posicionamentos, já que não pretende ampliar demais o mapeamento que faz da fortuna crítica.

Sá nota conteúdo nos apontamentos de Reynaldo Bairão intitulados “Nada existe que escape à transfiguração”, artigo no qual tece aproximações entre Clarice e Kafka, Graham Greene, Bernanos, Gide, Julien Green, Lúcio Cardoso etc. No segundo artigo de Bairão, “Novos apontamentos para um estudo sobre Clarice Lispector”, Sá se interessa por registrar “o recurso usado pela escritora de iniciar um capítulo com a última frase do capítulo anterior” (SÁ, 1979, p. 65), o que o crítico chama de cacoete, mas resultando em qualidade, pois

interliga o livro todo e lhe dá essa unidade alucinatória que é seu maior objetivo. Seria, assim, uma espécie de “deixa” que o mesmo personagem toma, a fim de prosseguir o monólogo que ele mantém consigo mesmo (BAIRÃO, apud SÁ, 1979, p. 65).

João Gaspar Simões registra a escapadela do regionalismo nordestino que se dá com a literatura de Clarice, a qual para este crítico representa uma entrada da literatura brasileira no cosmopolitismo. O crítico também nota na ficção de Clarice certa irreabilidade, e em *A cidade sitiada*, existencialismo.

Já para José Américo Motta Pessanha, o romance *A paixão segundo G. H.* “já estava traçado e prometido em toda a obra anterior de Clarice Lispector” (SÁ, 1979, p. 66). Pessanha nota na obra de Clarice um direcionamento às origens e uma orientação para o interior (da consciência, do ser humano), que resultou em *A maçã no escuro*. Para o mesmo crítico, *A paixão*, gerada a partir da dor, é antes onto-patia que onto-logia, “embora afirme que o estilo de Clarice é único e sem comparação em nossa literatura, nada vale em si mesmo” (SÁ, 1979, p. 67), só valendo como

amostra “da realidade colhida na raiz por uma sensibilidade em solitária vigília” (PESSANHA, apud SÁ, 1979, p. 68). Para o autor, a busca incessante das personagens de Clarice pela sua própria alma culmina no ato de provar da matéria da barata efetuado por G. H.: “Comungando com a matéria primordial, G. H. chega ao é, ao fundo do ser, à imanência total” (SÁ, 1979, p. 68). Sendo assim, a forma religiosa da linguagem clariceana é mero disfarce, maneira “sonsa” de apresentar o profano e o dessacralizado. Para Pessanha, ao mergulhar no não intelectualismo, a obra de Clarice “pode ser vocação para a luz” (apud SÁ, 1979, p. 69).

Luís Costa Lima, como aponta Sá, é mais um que observa poeticidade na prosa de Clarice. O crítico em questão também aponta que, na ficção abordada, tanto Joana como as demais personagens estão reduzidas ao subjetivismo, o que, para Costa Lima, acarreta a falta de articulação com a totalidade. O mesmo crítico também julga que as personagens e os diálogos clariceanos são falsos – constatação, a nosso ver, no mínimo estranha, em se tratando de literatura. Mais adiante, em *A escritura de Clarice Lispector*, Sá observa a visão ingênua de Costa Lima de supor que “o universo romanesco deva ser ‘real’” (SÁ, 1979, p. 132), em defesa de Clarice, Olga de Sá reivindica que a arte tem o direito de criar uma “rarefação da realidade”, citando para isso a literatura de Dante e de Cervantes. Sá compara a atitude crítica de Costa Lima à de Álvaro Lins, embora constate ser o primeiro mais radical. São defeitos que Costa Lima constata na literatura de Clarice: “hipertrofia da subjetividade”, “desvario abstratizante e atração irracionalista” (SÁ, 1979, p. 70), defeitos estes que justificam os demais:

palavreado de clara procedência filosófica, cuja estranheza, no mais das vezes, apenas disfarça a sua vacuidade; carência da autora em se misturar com a vida mais plena e, portanto, diversa das especulações e abstrações; enfim, ela tem o “estilo” (soma de procedimentos técnicos), sem a “forma” (apreensão aguda da posição de certos homens frente a certo mundo e, deste mundo, frente a todos os seres) (SÁ, 1979, p. 71),

daí então Sá se pergunta: se para Costa Lima “forma” é isso, por que ela é inexistente na ficção de Clarice? Questiona ainda Olga de Sá: se para o crítico ou há o realismo crítico / lógico, resultante da expressão histórica, ou o realismo cósmico, resultante da expressão cósmica (Sá pede para que relevemos a tautologia do crítico), o que seria então a ficção clariceana? E, se não pode ser enquadrada nem num caso nem noutro, por que não seria possível um terceiro tipo de expressão?

Por exemplo, o “realismo mágico”, apontado por Álvaro Lins? Sá questiona ainda o eixo crítico de Costa Lima, que não estaria apto a teorizar “fronteiras do imaginário” capazes de serem ultrapassadas pela ficção, percebendo certa limitação do crítico, que também julga *Perto do coração selvagem* vazio de “articulação intensa e concreta com o mundo” (LIMA, apud SÁ, 1979, p. 71) – articulação esta, aliás, desnecessária em se tratando de literatura, e talvez nem tão inexistente assim no caso da ficção de Clarice. Olga de Sá se surpreende com a conclusão de Costa Lima sobre o conjunto da obra da autora até 1961:

Trata-se de uma obra de pouco fôlego, por efeito da sua desarticulação com a totalidade concreta, em que a subjetivação intelectualizada preenche a falta de realidade e termina por esmagar personagens e matéria novelesca (LIMA, apud SÁ, 1979, p. 71).

Como contista, Clarice ainda é capaz de agradar ao crítico: “A vantagem da narrativa curta para a autora está em que ela evita as tiradas filosofantes, reduz o vício da intelectualização e a subjetivação da realidade” (LIMA, apud SÁ, 1979, p. 72).

Em 1966, Costa Lima volta atrás e desdiz a sua recusa quanto à obra de Clarice, reconhecendo o viés existencialista desta, ao qual antes se referira de modo pejorativo, acusando a autora de estabelecer “um fundo romântico, disfarçado por um jargão existencialista” (LIMA, apud SÁ, 1979, p. 71). Sá alega que o que “Costa Lima deseja é uma filosofia da práxis” (SÁ, 1979, p. 73), o que o crítico, naquele momento, ainda acreditava que Clarice viria a desenvolver (após *A paixão segundo G. H.*). Ainda assim, para o crítico, *A paixão* contém mais imersão na realidade que os romances anteriores de Clarice, já que ele identifica os dilemas de G. H. com os vividos por pessoas reais. Costa Lima diz ainda que a ficção de Clarice, assim como a de Guimarães Rosa e também os movimentos poéticos de vanguarda no Brasil, têm em comum o fato de se afastarem do que seria o “realismo crítico” ao realizar uma crítica naturalmente distorcedora, já que realizada de fora para dentro. Apesar de tudo, Olga de Sá ainda considera felizes algumas observações de Costa Lima, mais especificamente as que ele faz sobre *A paixão segundo G.H.*, o qual, segundo o crítico, é um romance que problematiza a religião, procurando “incorporar o religioso à dimensão humana da práxis, do agir terreno” (LIMA, apud SÁ, 1979, p. 74).

Affonso Romano de Sant'Anna, por sua vez, dá atenção especial ao romance *A maçã no escuro*, focalizando neste os problemas da linguagem, que seriam: a linguagem/palavra, “instrumento de conscientização da realidade” (SÁ, 1979, p. 74), já que Martim, ao dominar seus meios de expressão, realiza uma espécie de crescimento; a linguagem/literária, que representa o sofrimento de escrever, tal como revela a atitude de Martim diante de um papel em branco; a linguagem/comum, simbolizada pela descoberta de si mesmo e dos outros efetuada pelo ser humano, utilizada (a linguagem/comum) como forma de expressão.

Esse autor chega a afirmar que a postulação central decorrente de todos os temas do livro é comum à dos linguistas e filósofos, como Sapir e Heidegger. Affonso Romano vê no livro de Clarice “a linguagem como criação” (SÁ, 1979, p. 75). Para este crítico, a evolução de Martim, protagonista de *A maçã no escuro*, é a seguinte: a percepção surge como forma primária de pensamento e este é manifestado através da linguagem, a qual por sua vez desenvolve e enriquece o pensamento e descobre, assim, o mundo e o homem.

O caráter simbólico da linguagem desemboca, para o autor, na ideia de projeto: “Martim arrasta para si o seu futuro, o seu projeto domina-o, apodera-se dele pela linguagem, pela conscientização de sua situação no trampolim do passado” (SÁ, 1979, p. 75).

Affonso Romano aplica ao romance o esquema de Karl Bühler, conferindo caráter estético através dos estudos linguísticos: estão presentes no romance a “função representativa, função básica da linguagem”, assim como a exteriorização psíquica é sobrecarregada em detrimento “da atuação social ou função de apelo” (SÁ, 1979, p. 75).

Segundo Olga de Sá, Affonso Romano, enquanto professor da PUC-RJ, realizou uma “leitura estrutural” dos contos de *Laços de família* e de *A legião estrangeira*, retomando brevemente a fortuna crítica existente até então e propondo em seguida sua própria leitura, de acordo com as seguintes etapas:

Aproxima as histórias de Clarice das narrativas de estrutura simples, formalizando unidades sintagmáticas representadas pelas funções básicas demonstradas a seguir: o personagem é colocado dentro de determinada situação; é preparado “um

evento ou incidente discretamente pressentido”; há a “ocorrência do incidente ou evento”; realiza-se o desfecho, através do qual é mostrada a situação do personagem após a ocorrência do evento ou incidente (SÁ, 1979, p. 76);

É feita “leitura paradigmática ou verticalizante” à procura dos referentes internos da narração, deixando evidente que esta difere do mito e da ideologia e apresenta os motivos recorrentes, “que podem ser quantificados e informam organização sistêmica da obra”. Dentre os motivos recorrentes estão: “espelho, olhos, bichos, linguagem, família, objeto, jogo / rito, pai, eu x outro, epifania” (SÁ, 1979, p. 76);

São observados os elementos invariantes dentre os personagens: “professor, meninos-adolescentes, velhos, casais, dupla de amigos, homem-animal” (SÁ, 1979, p. 77);

É destacado o fenômeno da epifania na narrativa clariceana, que Sant’Anna desenvolve da seguinte forma:

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 (apud SÁ, 1979, p. 77).

Olga de Sá destaca ainda dentre as observações de Affonso Romano as seguintes conclusões: durante trinta anos, o estilo de Clarice permaneceu inalterado; Clarice repete insistentemente em suas obras posteriores todos os efeitos frásicos conseguidos em *Perto do coração selvagem*; a repetição é o modo de construção dessa escrita e tal repetição ocorre em pelo menos dois níveis: num nível estilístico, através da utilização de anáforas, e num nível simbólico, através do reemprego das mesmas imagens.

Romano considera ainda que o texto de Clarice configura um problema para a crítica ao não utilizar a sintaxe oficial, o que torna suas frases ininteligíveis “ante as medidas convencionais” e considera que Clarice “refaz o sentido das palavras e exige do leitor uma leitura de entrelinhas” (SÁ, 1979, p. 78), tal qual o rapaz e a moça do conto “A mensagem” criam um novo código. Porém, neste conto, o qual

iremos abordar no presente trabalho, os dois adolescentes não conseguem criar um novo código, apenas assim desejam. De acordo com Sá, para Affonso Romano, a leitura da ficção de Clarice

se torna parábola do próprio ato de criticar e analisar. A narrativa transformada em constante alusão tem, na epifania, o seu momento de exceção: exceção para o indivíduo que vislumbra o que poderia ver e ter; exceção para o narrador diante da linguagem. A linguagem alude, instaura-se o êxito do fracasso, a possibilidade do impossível e a tentativa da fala ante o silêncio. A curva que as personagens traçam é marcada pela sua inclusão na epifania e exclusão dela (SÁ, 1979, p. 78).

Olga de Sá observa que a leitura de Affonso Romano é marcada por um projeto estrutural que utiliza “um instrumental crítico mais técnico do ponto de vista analítico” (SÁ, 1979, p. 78-79), além de ser também uma leitura marcada pela objetividade, que procura “enumerar os modelos recorrentes dos contos de Clarice Lispector” (SÁ, 1979, p. 79). Olga de Sá ainda diz a respeito de Affonso Romano que sua noção de epifania será útil para o desenvolvimento do trabalho dela.

Já Alfredo Bosi define a obra clariceana como ficção “suprapessoal”, para além do que ele denomina ficção “egótica”. Os recursos utilizados por Clarice em sua ficção lembram ao crítico o modelo de obra aberta definido por Umberto Eco. Ainda para Bosi, Clarice teria tido consciência de que o romance de então passara do psicológico ao metafísico e suas “construções sintáticas anômalas obrigam o leitor a repensar as relações convencionais da linguagem” (SÁ, 1979, p. 79). Para Bosi os recursos da ficção clariceana são sintoma de uma crise refletida na literatura brasileira, crise justamente definida pela passagem do egótico ao supra-individual, dentre outras coisas, tais como a perda do caráter de documento da literatura.

Considerando que “a designação das personagens é um elemento integrador da narrativa”, Amariles Guimarães Hill observa na ficção de Clarice: “maçã” remete à cena do Paraíso, em cuja narrativa (na gênese bíblica) se dá a transgressão. Para Hill, o romance *A maçã no escuro* é uma recriação da narrativa bíblica: o Professor que “tem todas as soluções” (HILL, apud SÁ, 1979, p. 80) seria o criador, Vitória seria Eva e Martim “é o último dos heróis de Clarice Lispector” (SÁ, 1979, p. 80) – a partir de *A paixão segundo G. H.*, ocorre o “deseroizamento” dos personagens clariceanos, os quais adquirem feição humana. Hill também enxerga no nome de

Ermelinda o radical germânico “lind”, que significa dragão, serpente (identificada então com a serpente do relato da gênese).

Quanto ao mito da sereia, Hill o identifica em três romances clariceanos: em *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, a personagem, Lóri (Loreley), enquanto não se conhece, tenta encantar Ulisses pela via sexual. Após mergulhar no mar, a personagem passa a se conhecer e Ulisses se torna o encantador. Em *Perto do coração selvagem*, Hill observa que Elza, nome da mãe de Joana, significa “virgem das águas” de acordo com a mitologia germânica. E, finalmente, em *A paixão segundo G. H.*, Janair, a empregada da protagonista, teria seu nome relacionado com Janaína, sereia afro-brasileira de cinco nomes.

Olga de Sá observa a dificuldade de se conhecer toda a fortuna crítica acerca da obra de Clarice Lispector, dados os empecilhos para a publicação de vários estudos, dificuldade que hoje seria acrescida da quantidade cada vez maior de estudos sobre a autora, que já então, naquela época, Sá considerava vasta. Sá apenas menciona uma leitura psicanalítica acerca de *Uma aprendizagem*, com base em Jung e uma análise em equipe do conto “O crime do professor de matemática”, além do livro de Diva Vasconcelos da Rocha, *Discurso literário: seu espaço, teoria prática da leitura* (1975), que seria um exemplo da atividade de grupos de estudos realizados em universidade, estes muitas vezes não publicados. Sá lamenta não ter conseguido acesso ao parecer crítico de Mário de Andrade, que, segundo Assis Brasil, condena *Perto do coração selvagem*; e ao de Oswald de Andrade, que, segundo Benedito Nunes, considera a ficção de Clarice, assim como a de Guimarães Rosa, continuação das “cogitações estéticas” da Semana de Arte Moderna de 1922.

1.2. Leituras mais recentes acerca da obra clariceana

Abordaremos a seguir a crítica propriamente dita de Olga de Sá, que se divide em duas publicações, a saber: *A escritura de Clarice Lispector* (1979) e *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (2004). Na primeira destas obras, a crítica faz considerações sobre o tempo na obra da ficcionista, baseando-se para isso em Pouillon, Mendillow, Meyerhoff e Barahona. Sá também discorre sobre os tempos verbais e o foco narrativo nos romances de Clarice Lispector. Para Sá, a epifania em Clarice não é nem um motivo, nem um tema, mas um procedimento, e um

procedimento de “estranhamento”. A epifania é quando a personagem enxerga algo além do cotidiano, do domesticado e, portanto, da rotina que protege contra o desvelamento metafísico: “a epifania é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas” (SÁ, 1979, p. 135). Sá também observa o fascínio que o silêncio exerce sobre Clarice. Ao contrário de Benedito Nunes, Olga de Sá não julga relevante a associação da prosa de Clarice com a filosofia existencialista. Sá até considera a possibilidade de a ficcionista ter extraído “desse magma de frustrações e anseios, no qual mergulha o homem do século XX” (SÁ, 1979, p. 137), material para a construção de seus personagens, mas julga a abordagem de Clarice “mais radical”: sua sondagem acerca do ser humano é imprevisível. Sá julga essa “tensão metafísica” presente nos personagens clariceanos “atemporal e a-espacial” (SÁ, 1979, p. 137), por isso a crítica considera racional da parte de Alfredo Bosi situar a ficcionista no “nível do metafísico”, porém, para o mesmo crítico, *A paixão segundo G.H.* é uma obra de “educação existencial”, sendo, para este crítico, esse romance mais existencial que psicológico, como justifica pensar o trecho que extrai dele, quando G.H. relata ter saído do estágio do psicológico desde a adolescência.

Dizendo que Antônio Cândido apontou *Perto do coração selvagem* como “uma tentativa impressionante de adaptar nossa língua a domínios pouco explorados da mente” (SÁ, 1979, p. 140), a crítica em questão se sente tentada a julgar que talvez, por isso, o crítico estivesse indicando o surgimento do “romance metafísico” no Brasil, tal qual fizeram Bosi e Leodegário A. de Azevedo Filho, o qual rejeita a expressão utilizada por Assis Brasil de “drama psicológico” e o substitui por “drama existencial”. Sá então defende esta última observação contradizendo-se em relação ao que havia dito antes a respeito do existencialismo relacionado à obra de Clarice, ou seja, quando disse considerar irrelevante relacionar esta última àquela corrente filosófica.

Algumas observações da crítica acerca da obra de Clarice afirmam que nela prevalece o foco narrativo da terceira pessoa; se, conforme observou Leodegário de Azevedo Filho, a problemática da autora é uma “indagação ontológica”, sua obra não é nem autobiográfica nem psicológica – mesmo quando sua narrativa aparece em primeira pessoa do singular. Segundo Sá, isso reforça o fato de tratar-se de uma

ficção metafísica. Observa ainda esta crítica que o subjetivismo presente na obra é mero recurso “para conferir dramaticidade à narrativa” (SÁ, 1979, p. 141).

Outra observação da autora de *A escritura de Clarice Lispector* é que o monólogo interior das personagens clariceanas reflete o dilema vivido pela ficcionista, dividida entre o “sangue grosso da existência ou atirar-se no jogo da escritura” (SÁ, 1979, p. 141-142). Segundo Sá, tais monólogos ajudam a conduzir a narrativa, já que contêm “elementos dramáticos”.

Sá chama a atenção para o fato de que, embora Clarice tenha sido associada inúmeras vezes a Oswald de Andrade por causa da inovação na criação de ambos, a obra de Clarice seria mais metafórica e a de Oswald, mais metonímica, segundo conceituação de Jakobson: “A metáfora estranhada, oposta aos lugares-comuns, constitui um momento privilegiado na escritura de Clarice Lispector” (SÁ, 1979, p. 143). Também atenta para a constante presença de oxímoros e paradoxos (traduzindo as oposições às quais a ficcionista estaria alerta) e comparações e metáforas (estas, por sua vez, relacionadas às semelhanças percebidas pela autora no dia-a-dia) na obra de Clarice (para Sá, tanto as comparações quanto os oxímoros, na referida obra, contribuem para dar uma atmosfera de estranhamento).

Destaca também a crítica em questão o “talento visual e plástico” da ficcionista, e observa em sua obra tanto o impressionismo quanto o expressionismo. Outra observação que faz é que a pontuação utilizada por Clarice não é nem a ditada pela gramática normativa nem a usual dos brasileiros e que “se tentarmos corrigi-la pela pauta do português corrente, teremos perdido a grande estilista que ela é” (SÁ, 1979, p. 147). Afirma ainda: “Além disso, a pontuação é uma das marcas singulares do estilo. Provavelmente, não encontraremos dois escritores que pontuem da mesma forma” (SÁ, 1979, p. 148) e nota, inclusive, que a pontuação de Clarice é adequada tanto ao monólogo interior quanto ao discurso indireto livre.

Outro aspecto do estilo da ficcionista que Sá nota é o uso frequente da coordenativa “e” não “como um processo enfático, mas, ao contrário, a procura de um efeito de desgaste da palavra e da frase” (SÁ, 1979, p. 149). Também observa que a escritora se utiliza da repetição sem medo.

Ainda para Sá, Clarice aspira ao silêncio pela impossibilidade de a palavra descrever o ser. O silêncio seria então “única possibilidade de alcançar o indizível” (SÁ, 1979, p. 152) e alcançável pela repetição típica da autora, repetição que corrói o significante:

Assim, por uma espécie de paradoxo, o que é normalmente redundante, acaba no contexto de sua obra, por abrir-se em sentido inovador. É um paradoxo desesperar tanto do signo verbal e voltar-se a ele de maneira tão obsessiva e reiterante (SÁ, 1979, p. 152).

Comparando a personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, à Joana d’Arc, a crítica diz que a personagem clariceana

acaba por problematizar a voz da narradora, que procura falar do mistério das coisas, que se analisa, na teia do seu dilema, pois não consegue formulá-lo sem recorrer às vozes, aos sons abstratos da linguagem, que lhe devoram a carne e a vida (SÁ, 1979, p. 154-155).

Sá conclui que talvez seja por isso que G.H. se sente tentada a comungar com a barata, já que esta representaria a matéria do mundo na sua totalidade, na condição de um ser ancestral. Assim a tentação da linguagem seria substituída por um “ícone repugnante do ser inteiriço, que não se deixa soletrar. Joana, a das vozes, intenta transformar-se em G.H., a da manducação direta do ser. Atinge ela assim uma espécie de afasia manducante” (SÁ, 1979, p. 155). Tal tentativa de supressão da linguagem e do outro estaria, porém, destinada ao fracasso, enquanto Clarice escrevesse.

Olga de Sá compara o procedimento da epifania em Clarice ao do utilizado por James Joyce em sua literatura e discorda dos críticos que identificaram personagens como Joana e G.H. com a própria Clarice:

Joana chega ao limite de si mesma. G.H. chega ao limite da linguagem, ao limite do humano. Mas, pondo-se a escrever sua estranha experiência, transforma-se em narrador. É Clarice quem se salva. Ela narra, e narrando salva a linguagem enquanto se salva a si mesma (SÁ, 1979, p. 204).

Sá aponta a questão da interlocução em *A paixão segundo G.H.*, quando a narradora inventa a mão para segurar enquanto relata sua experiência: a questão do dualismo eu X outro está colocada na própria exigência da narradora de criar um “tu” com quem dialogar. Sá também observa que Clarice parece inaugurar nova “práxis de escritura”, a qual “é produto de amadurecida reflexão a respeito da linguagem”

(SÁ, 1979, p. 213). Comentando o fato de Clarice ter sido convidada a participar de um Congresso de Bruxaria, em Bogotá, a crítica afirma que a magia em Clarice “realizava-se no jogo da linguagem, na criação de um ‘logos’ pessoal e, sob certos aspectos, fascinante, da escritura” (SÁ, 1979, p. 214). Olga de Sá privilegia três romances de Clarice (*Perto do coração selvagem*, *A maçã no escuro* e *Água viva*) para neles abordar a harmonia entre os quatro elementos primordiais estipulados pela filosofia desde antes de Heráclito: terra, água, ar, fogo. Sá separa os romances clariceanos em núcleos dos quais os três romances indicados seriam eixos, porém embora apenas nos romances-núcleo (segundo sua concepção de crítica) haja a citada harmonia, Olga de Sá fala dos quatro elementos nos demais romances clariceanos também (com exceção do póstumo *Um sopro de vida* – Sá escrevia este livro quando Clarice ainda vivia e, ao saber da morte da autora, faz algumas reelaborações).

Ao falar do romance *A hora da estrela*, Olga de Sá mais uma vez parece se contradizer. Primeiro havia dito que não há nada de Clarice em Joana ou G.H. (p. 204), para depois afirmar que “Clarice sabe que todo narrador inventa o mundo à sua imagem e semelhança e o ‘ele’ ou ‘ela’ das fábulas é sempre um disfarce do ‘eu’ do escritor” (SÁ, 1979, p. 274). Por último, em *A escritura de Clarice Lispector*, Sá tenta precisar alguns aspectos da obra de Clarice à luz de conceitos peircianos.

Já em seu segundo livro sobre a literatura desta ficcionista, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, Olga de Sá nota dois polos na ficção clariceana: o epifânico e o paródico; e duas tonalidades: o tom maior (expressado em imagens, metáforas, ícones) e o tom menor (o contra-canto): o polo da paródia.

Segundo Sá, Gaspar Simões nota em *A cidade sitiada* aproximação com Sartre e Beauvoir (com o existencialismo, portanto). Neste segundo livro sobre Clarice, mais especificamente no capítulo sobre *A cidade sitiada*, Olga de Sá continua trazendo os verbos (assim como os substantivos e adjetivos) presentes no romance para analisá-lo. Sá considera Lucrecia Neves, protagonista de *A cidade sitiada*, “imagem revertida de Joana e Virgínia”, protagonistas dos romances clariceanos anteriores. Lucrecia também seria paródia de tais personagens.

Para Sá, no romance em questão é o texto que é sitiado e a escritora chega “a seus próprios limites pelo lado oposto de sua maneira de narrar, pelo avesso de sua escritura”. “Clarice parece exorcizar-se contra uma tentação irresistível: tentar o estilo do *nouveau roman*, descrever objetos, opor-se a seu próprio texto” (SÁ, 2004, p. 52). Sá também julga Lucrecia Neves incapaz de viver um momento epifânico, daí o contraste com as demais personagens de Clarice. Para a crítica, em *A cidade sitiada* não ocorre a epifania, mas sua paródia. Segundo Sá, Clarice identifica o esforço de dizer as coisas desejado por Lucrecia com o do escritor. Ao contrário de Joana, que vê, Lucrecia olha. Diz ainda Sá que o instante em que Lucrecia se imobiliza em estátua é paródia do momento epifânico vivido por Joana no banho, em *Perto do coração selvagem*, momento que significa sua passagem à puberdade.

Sá também percebe em *A cidade sitiada* paródia do estilo parnasiano. Ainda para a mesma crítica, neste romance Clarice constrói “conscientemente a banalização da narrativa” (SÁ, 2004, p. 64). Também observa que *A cidade sitiada* possivelmente é uma resposta de Clarice aos seus críticos, para posteriormente, nos romances seguintes, recuperar seu “próprio modo de narrar” (SÁ, 2004, p. 64).

Para analisar *A maçã no escuro*, Sá recorre às observações de Gimabattista Vico sobre o surgimento da linguagem, a qual inicialmente teria ocorrido somente por acenos, ações ou sinais, estágio ao qual Martim parece recuar. Sá compara a indicação com o dedo efetuada por Martim no alto da colina, na companhia de Vitória, à nomeação dos seres efetuada por Adão. Sá também aponta o grotesco, como o oposto do sublime, em *A maçã no escuro*. Observa também a crítica como Martim se concentrava no “parto dos outros” (SÁ, 2004, p. 111), aparecendo aí brevemente apontada a relação com a alteridade.

Em *A paixão segundo G.H.*, Sá aponta a aproximação com a Bíblia, observável já desde o título, sendo a paixão da protagonista o “sofrimento para chegar à própria identidade” (SÁ, 2004, p. 124) através da despersonalização. Para Sá, em *A paixão* a busca da redenção na própria coisa (barata) revela uma certa “santidade leiga”, uma “mística ao reverso” (SÁ, 2004, p. 125). Para ela, há em *A paixão* paródia da Bíblia, embora não seja no nível do burlesco, e, assim como os cristãos atingem a transcendência ao comungar da hóstia, ao contrário, G. H., ao efetuar a manducação da barata, decresce, despersonaliza-se. A própria G. H. utiliza-se da

palavra “paródia” para referir-se à própria vida. Sá também encaixa *A paixão segundo G. H.* na situação paródica por ser G. H. uma mulher fútil, não propriamente o melhor tipo de personagem para viver uma experiência mística. Além do mais, como observa esta crítica, também o ambiente em que ocorre a experiência mística não é adequado para isso: um quarto “esturricado de sol” (SÁ, 2004, p. 129), quarto de empregada que erroneamente Sá diz ter ares de princesa – na verdade, G. H. compara-a a uma rainha africana – e cujo nome Sá associa a lemanjá (então poderíamos nos perguntar porquê as seitas africanas seriam avessas a uma experiência mística – se bem que o nome “paixão”, encontrável já desde o título, remeta mais ao cristianismo).

Segundo Olga de Sá, a barata acorda em G. H. a vontade de matar, observação a que oporemos outra ressalva: antes mesmo de ver a barata, G. H. relata a vontade de matar algo. Ao dizer que a barata “parece ser uma reivindicação da vida contra o tratamento dado a Janair” (2004, p. 133), Sá se aproxima do apontamento que iremos fazer sobre esse romance.

Sá observa também a transgressão que representa a manducação da barata efetuada por G. H., transgressão das normas do *Levítico* (Antigo testamento), que são “interditos religiosos para os judeus” (SÁ, 2004, p. 135):

A barata doméstica não está relacionada na *Bíblia* entre os animais impuros, mas entende-se que esteja incluída entre os insetos alados repugnantes. Clarice escolheu-a por considerá-la ligada à aurora do mundo, tendo sobrevivido até hoje, através de sucessivas adaptações (SÁ, 2004, p. 136).

Outra observação que Olga de Sá faz a respeito desse romance é que o fato de G. H. não conseguir retornar ao dia-a-dia comum após a epifania, tal como Ana do conto “Amor”, é por sua epifania ser mais forte, já que não é apenas do ver, mas também do comer. G. H., assim, entra em contato direto com a realidade, com a matéria da vida.

Segundo Sá, em *A paixão segundo G. H.* atinge-se a realidade através da linguagem e pela linguagem se chega ao silêncio, a linguagem funcionando então como intermediária entre a realidade e o silêncio.

Já *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, esta crítica o compara ao *Cântico dos cânticos* e nota que neste romance clariceano há “inversões de expressões bíblicas” (SÁ, 2004, P. 161). Abordando o romance vivido entre Lóri e Ulisses, Sá enfatiza a monotonia, o tédio, a que a vida a dois tende a se resumir. Sá faz incursões por outras obras da autora, como o conto “O búfalo”, para abordar a questão do feminino em Clarice.

Quanto a *Um sopro de vida*, diz Olga de Sá que o Autor-personagem deste romance é “a síntese dos autores implícitos de todos os livros de Clarice Lispector” (SÁ, 2004, p. 209) e que Ângela Pralini é não-personagem ou anti-personagem. Tratando do personagem deste romance que é o Autor, Sá acaba remetida a *A hora da estrela*.

Já uma outra crítica que elaborou análise sobre a ficção clariceana, Regina Pontieri, em *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2001), se esforça por resgatar o valor de *A cidade sitiada*, vista pela maioria dos críticos como obra menor dentre os demais romances de Clarice. Apesar do posicionamento central de *A cidade sitiada* no estudo de Pontieri, essa dedica um capítulo inteiro de seu trabalho a *Perto do coração selvagem*, para posteriormente estabelecer as diferenças entre ele e *A cidade sitiada*: segundo Pontieri, os parentes *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G.H.* (ambos com maior experiência da oralidade – que é um sentido tido como mais corporal) se oporiam à dupla formada por *A cidade sitiada* e o conto “O ovo e a galinha” (que enfatizam o ato de *ver* – atividade predominantemente espiritual).

Segundo Pontieri, o tempo em *A cidade sitiada* se apresenta espacializado, os personagens aparecendo temporalmente suspensos, “enclausurados num puro presente”, aderindo-se assim à “exterioridade das coisas visíveis” (PONTIERI, 2001, p. 124). Aliás, para Pontieri os personagens do romance são parte do cenário, sendo mostrados mais como objetos do que como sujeitos. Nisso também *A cidade sitiada* difere-se de *Perto do coração selvagem*, no qual o mundo aparece “filtrado pela consciência da personagem”.

Sobre o romance em questão, Pontieri observa:

como as ações não evoluem no sentido de engendrar um acontecer contínuo [...], acabam configurando não uma narração mas uma

pintura, não um processo mas sua descrição (PONTIERI, 2001, p. 127).

Pois *A cidade sitiada* é uma “história dos diversos modos de ver (...), anula-se como narratividade dando lugar ao descritivo” e sua “história é portanto o ato de enunciar visualmente o espaço: casa e cidade” (PONTIERI, 2001, p. 128).

Enfim, em *A cidade sitiada* o espaço é tão privilegiado quanto no drama barroco. Privilégio retomado na literatura moderna por diversos autores de diferentes países, tanto na prosa quanto na poesia (tais como Mallarmé, Joyce e Proust). No terceiro romance de Clarice Lispector, mais especificamente, a espacialização da narrativa ocorre por “negação da cronologia e da narratividade, assimilação da personagem ao espaço, descrição maciça obstaculizando a sequência etc” (PONTIERI, 2001, p. 141). Assim, Pontieri mais uma vez aponta um descuido da crítica que, principalmente nos romances iniciais de Clarice, valoriza mais o tempo que o espaço.

No capítulo “Videntes e Visíveis” do estudo de Pontieri, a mesma ressalta que a ênfase que recai nas pessoas caricaturizadas no romance em relação à “ausência de interioridade reflexiva, a aparência mecânica, o automatismo que às equipara às coisas” (PONTIERI, 2001, p. 147) não é jamais uma mera coisificação do humano, mas o entrelaçamento disso com a humanização do não-humano e com a animização do inanimado, resultando no “apagamento da dicotomia entre sujeito e objeto da visão, em favor de um olhar que capte o visível a partir de sua realidade própria” (PONTIERI, 2001, p. 148), sem o tempero salpicado e a distorção causada pela subjetividade de quem o vê.

Pontieri apoia-se em Merleau-Ponty para afirmar que o visível é também vidente e vice-versa [como tão bem define Clarice: “[...] enxergou-as. Tão anonimamente que o jogo poderia ser permutado sem prejuízo, e ser ela a coisa vista pelos objetos” (LISPECTOR, 1995, p. 91)]. Assim, vidente e visível nivelam-se no mesmo patamar.

Pontieri apoia-se também em Wolfgang Kayser para falar do grotesco em *A cidade sitiada*, aliás comum na ficção clariceana em geral. Um dos aspectos apontados por Pontieri como grotesco no romance é a “atmosfera onírica que envolve a grande maioria das cenas” (PONTIERI, 2001, p. 149):

O sonambulismo das personagens é da mesma natureza que seus gestos mecânicos: inscreve-as em planos insólitos de realidade, assemelhando-as, assim, mais a objetos – às coisas – do que a sujeitos entendidos como consciências reflexivas ou instâncias racionalizadoras (PONTIERI, 2001, p. 149-150).

Adiante Pontieri conclui que o grotesco na obra de Clarice é um “modo privilegiado de reaproximação com a realidade terrena” (PONTIERI, 2001, p. 152), se se pensa no mesmo como um gerador de comicidade irônica que desperta o medo e o sofrimento, sentimentos que, em Clarice, ao contrário de pertencerem a “uma individualidade fechada a um mundo sentido como hostil” (PONTIERI, 2001, p. 151), antes fazem com que a mesma individualidade dilua-se no mundo, visto como ponto final de uma travessia agônica e que anula o indivíduo momentaneamente.

O grotesco, enfim, ao tornar estranho o que é captado pelo olhar, regenera o visível, que é engendrado pela escritura através de um fecundo modo de olhar: os olhos da barata de *A paixão segundo G.H.* eram “[...] dois ovários neutros e férteis” (LISPECTOR, 2009, p. 90). E através do olhar, Lucrecia, protagonista de *A cidade sitiada*, descortina a realidade de sua casa, assediando-a, atitude que metaforiza o ataque militar (sítio) à cidade, na qual a estátua equestre seria um bibelô gigante da praça de armas, ostentando-se tanto como as peças ornamentais da sala de visitas da moça.

Pontieri lembra que, diferentes dos objetos que podem ser inseridos num contexto utilitário (como vassouras, pratos e talheres), os bibelôs são coisas “sem causa, sem função, sem outro motivo senão o de estarem-ali-para-serem-vistas” (PONTIERI, 2001, p. 168). Ver as coisas com todos os sentidos libertos do utilitarismo (e aí Pontieri cita Bergson, quando esse fala a propósito da arte) seria justamente vê-las em sua forma primeira, em estado de nudez, de “caroços germinativos”, gerando incompreensão e estranhamento. Estranhamento inerente à leitura de Clarice Lispector, cujas palavras-caroços talvez exijam os sentidos libertos por parte do leitor.

A crítica também fala das alegorias e enigmas emblemáticos recorrentes na obra. Citemos o exemplo do chapéu que sitia sexualmente o corpo de Lucrecia (seus disfarces “não procuravam salientar o corpo mas os enfeites” – LISPECTOR, 1995, p. 31) e do qual, ao livrar-se, na ilha onde se entregaria ao adultério, deixa seus

cabelos ao vento, revelando uma mulher voluptuosa. Porém a alegoria mais brilhante notada por Pontieri é a que se refere ao seguinte trecho:

Esfregando os dentes do garfo, Lucrécia era uma roda pequena girando rápida enquanto a maior girava lenta – a roda lenta da claridade, e dentro desta uma moça trabalhando como formiga (LISPECTOR, 1995, p. 83).

Lucrécia seria a roda menor e a narradora a maior, “cada qual com individualidade própria mas engrenadas num jogo que as faz dependentes uma da outra” (PONTIERI, 2001, p. 173).

Pontieri esclarece como a tautologia, na boca de Lucrécia, paradoxalmente (à primeira vista) é original e a palavra “contextualizada”, lugar-comum. No contexto de *A cidade sitiada*, a tautologia “identifica a coisa, libertando-a do não-essencial, para apreendê-la em seu vir-a-ser de carço, aberta a todos os possíveis” (PONTIERI, 2001, p. 197). A estereotipia a retoma

em estágio terminal, endurecida pelo hábito, gasta pelo uso. Mas se tautologia e estereotipia dizem o *mesmo*, ainda que com objetivos opostos, a alegoria é a operação verbal que procura *dizer o outro* (PONTIERI, 2001, p. 197).

No processo alegórico que ocorre em *A cidade sitiada*, vários significantes apontam para várias significações, inclusive de maneira entrecruzada (*A é B; A é C; B é C; etc.*), donde tudo significa tudo, o que Pontieri chama de “promiscuidade sêmica” (PONTIERI, 2001, p. 201). “Por essa via, desfaz-se a relação de alteridade como exclusão”, já que dois polos aparentemente opostos, como corpo e espírito, “participam da mesma realidade” (PONTIERI, 2001, p. 202).

É Pontieri quem diz:

O procedimento alegórico pelo qual tudo pode significar tudo parece então manifestar, no plano da escritura, aquele desejo de construir a relação de alteridade pautada pela reversibilidade. Não só a que faz com que um significante seja um *mesmo* mas também um *outro*. Mas a que opera o cruzamento da experiência de uma personagem “corpo” com a de uma narradora “espírito”. Que então não mais sobrevoa o visto, mas habita com ele o *mesmo* mundo, onde corpo e espírito – enquanto *outros* um para o outro – são diferenciações da *mesma* matéria (PONTIERI, 2001, p. 204-205).

A crítica também discorre acerca do conto “O ovo e a galinha”, publicado originalmente no livro *A legião estrangeira* e que atualmente se encontra em

Felicidade clandestina. O texto é considerado por Pontieri como uma paródia de discurso filosófico e comparado a um tratado. Situando o referido conto como aparentado do romance *A paixão segundo G. H.*, diz Pontieri:

Ambos tratam do enfrentamento direto, insistente e demorado de um olhar desnudador que – incidindo sobre o que de início se põe como objeto de olhar, barata ou ovo – escava na verticalidade arqueológica uma dada realidade, para sondar a amplitude do seu espaço sêmico, ao mesmo tempo em que atualiza uma pluralidade de significados virtuais. Ambas as obras tematizam diretamente a natureza e os limites da linguagem, e o fazem através da mediação visual e oral entre sujeito e mundo, oralidade configurada diversamente em cada caso (PONTIERI, 2001, p. 210).

Recorrendo à raiz latina da palavra “óbvio”, diz Pontieri que esta pode também significar aquilo que desvia, obstaculiza, obsta:

Materialmente, o significante “óbvio”, graças ao acréscimo de uma consoante (“b”) e uma vogal (“i”), desvia e dificulta a evidência do “ovo”. Na sua radical ambivalência, no cruzamento de opacidade e transparência, no gesto de mais disfarçar para melhor dar a ver, a Obra de Clarice – como o ovo – é óbvia (PONTIERI, 2001, p. 222).

Outro crítico a refletir sobre a ficção clariceana, Rodrigo Guimarães, em “E” (ensaios de literatura e filosofia) (2010), destaca o traço lúdico e o humor na prosa de Clarice, tece aproximações e distâncias da ficção desta com o surrealismo, e diz:

Em relação à palavra, Clarice Lispector escreve contra ela, com ela, nela, sem nenhuma impostação solene. Opera, à maneira dos poetas, com esmerada atenção em relação à figura gráfica do texto, à distribuição espacial do significante na página. Fratura palavras para debrear a velocidade de leitura, muitas vezes, com a sinalização material desenhada na própria palavra: ‘va-ga-ro-as-men-te’. Outras vezes, hifeniza toda uma sequência de significantes como se formassem uma só palavra, monolítica, circunspecta em si: ‘[...] o grande das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer’ (GUIMARÃES, 2010, p. 19).

Abordando a maneira peculiar com que Clarice inicia e encerra *A paixão segundo G. H.* (seis travessões) e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (vírgula e dois pontos, respectivamente), Guimarães observa:

Na realidade, em algumas de suas obras, Clarice Lispector parece desenhar, com materialidade estética, a asserção de Gilles Deleuze quando diz que não são os começos nem os fins que contam, mas o meio (GUIMARÃES, 2010, p. 19).

Guimarães também discorre acerca da tautologia (ou *pseudotautologia*, como ele próprio o diz – já que um significante quase nunca possui um único significado) na obra de Clarice. Além disso, Rodrigo Guimarães compara *A paixão segundo G. H.* com os textos dos místicos Meister Eckhart e Angelus Silesius. Já *A maçã no escuro*, Guimarães o compara ao romance sartriano *A náusea* e nota traço esquizo em Martim, por este apresentar pensamento fragmentado, com ausência de elos. Segundo Guimarães, a consciência tanto de Martim quanto de Roquentin (protagonista do romance sartriano), “opera por contiguidade, adesão, coexistência em relação aos circunstantes e não por identificação, à maneira psicanalítica” (GUIMARÃES, 2010, p. 53). Feitas, portanto, essas recapitulações, no capítulo seguinte continuaremos o rastreamento da fortuna crítica sobre Clarice que diz respeito à questão da alteridade em sua obra.

CAPÍTULO II:

Da alteridade em leituras clariceanas

No breve rastreamento que fizemos acerca da fortuna crítica da obra de Clarice encontramos duas dissertações que a abordam pela via da alteridade (PEREIRA, 2006; STEFENS, 2008b), baseando-se para isso na teoria bakhtiniana, e um artigo que trata da questão de gênero na respectiva obra (SANTANA, FRAGA, 2010), tal como em parte faremos, além de outro artigo que traz a temática da alteridade no título (LORETO, s.d.), sem contudo desenvolvê-la de modo aprofundado. A seguir mostraremos como os autores dos trabalhos mencionados desenvolveram estes aspectos na obra de Clarice.

2.1. Exotopias e outras formas de leituras da obra de Clarice relacionadas à alteridade

Dentre os que abordaram a obra de Clarice pela via da alteridade, destacamos primeiramente Carlos Alberto Rodrigues Pereira, que, em sua dissertação intitulada *Alteridade e silêncio em A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector* (2006), afirma que o olhar do outro desestabiliza as personagens clariceanas fazendo-as entrarem em contato com o paradoxo interno vivido por elas (transcendência/imanência), olhar cuja mediação provoca essa descoberta e sem o qual tal descoberta não seria possível. Este crítico também nota como as “relações intersubjetivas” contribuem para a construção da individualidade das personagens de Clarice. Pereira privilegia em seu trabalho a alteridade enquanto

fator potencial de impulsão de mudanças ou, pelo contrário, de empecilho à sua realização, além da alteridade que se manifesta como uma outra maneira pela qual a personagem passa enxergar a si mesma (PEREIRA, 2006, p. 4).

Para tratar da alteridade exterior a G. H., Carlos Alberto o faz baseado “no conceito bakhtiniano de exotopia e nos estudos de Landowski desenvolvidos no campo da sociosemiótica”. E o outro viés da alteridade presente na ficção clariceana

abordado por Pereira diz respeito à “autografia como meio pelo qual a personagem exterioriza a alteridade encontrada nela mesma” (PEREIRA, 2006, p. 4).

A alteridade exterior a G. H., Pereira a divide em duas: a relacionada aos representantes da mesma classe social de G. H. e a “alteridade contrastante”, representada por Janair, sua ex-empregada – esta última, justamente por possuir “um ponto de vista exotópico diferenciado” (PEREIRA, 2006, p. 4), estar em melhores condições de observar G. H. criticamente.

Para desenvolver a segunda forma de alteridade notada por Pereira, a da própria G. H., que é evidenciada quando a personagem escreve o que lhe sucedeu, o crítico recorre ao conceito bakhtiniano de autor-criador e “às noções de função autor e autor-modelo, respectivamente formuladas por Foucault e Eco” (PEREIRA, 2006, p. 5). Pereira também se utiliza de Bergson para abordar a metamorfose vivida por G. H.

Aplicando o conceito bakhtiniano de exotopia ao romance *A paixão segundo G. H.*, portanto, Pereira desvenda quem são os outros para G. H. e como o olhar destes influenciam na visão que G. H. tem de si mesma. O olhar exotópico é o que o outro tem de um sujeito, portanto uma visão completa, acabada, que o sujeito não poderia ter de si mesmo não fosse o olhar do outro – nesse ponto coincidindo com o que disse Sartre em *O ser e o nada* (2012), como veremos adiante.

Em relação aos “outros de G. H.” que pertenciam a mesma classe social que a sua, G. H. se situava de acordo com as expectativas deste grupo, e o modo como via a si mesma era tal como o espaço que ocupava exotopicamente diante dos outros. Pereira nota que no texto que a personagem-narradora G. H. escreve, do qual somos os leitores, Janair é uma personagem mais completa que os representantes da mesma classe que G. H., já que estes não possuem nem descrição física, ao contrário de Janair, esta possuindo também demarcação temporal no contexto da narrativa empreendida por G. H., que também os da classe de G. H. não possuem.

Pereira supõe que “é a empregada, como alteridade contrastante, quem impulsiona, num primeiro momento, a transformação interior da narradora” (2006, p. 41). Ainda para Pereira, o desenho feito por Janair com o qual G. H. se identifica parece indicar o desconhecimento que G. H. tem de si mesma, já que o mural feito por Janair é

composto por três figuras – um homem, uma mulher e um cão – que representariam três dimensões da personalidade de G. H. (o homem, por causa da situação social de G. H. permitir-lhe ter uma vida afetiva livre e o cão representando o inconsciente da personagem) e, como cada figura olha para frente, como se “não soubesse que ao lado existia alguém” (LISPECTOR, 2009, p. 39), isso seria demonstração de que a visão que G. H. tem de si mesma é superficial.

O desenho feito por Janair, o qual G. H. julga ser representação de si mesma, revela um olhar sobre a personagem-narradora diferente daqueles a que G. H. estava acostumada, já que estes vinham de seus pares. O “olhar” de Janair revela a G. H. uma faceta de sua personalidade que ela não conhecia. Janair representa, então, um “outro localizado adequadamente numa posição exotópica privilegiada” (PEREIRA, 2006, p. 43). Tratando da outra de G. H. que é ela mesma, diz Pereira:

Referindo-se a G. H. personagem a qual, no dia anterior, sequer podia supor a travessia a ser cumprida, a voz enunciadora é daquela que já cumpriu. Trata-se, portanto, de outra G. H., a autora de si mesma que, ao reinventar pela escrita o percurso vencido, repete num outro plano o mesmo itinerário (2006, p. 53).

Para Pereira, a epifania de G. H. divide a personagem em antes e depois. Segundo o crítico, de acordo com Bakhtin, a G. H. que narra é bem diferente da G. H. narrada, estas não podendo ser confundidas uma com a outra. Ainda de acordo com Bakhtin, ao produzir um texto, o autor necessariamente se apresenta como um outro (mesmo no caso de autobiografias).

Pereira observa que tanto para Bakhtin, como para Foucault e Eco,

todo discurso quando relacionado a uma finalidade que supere as preocupações pragmáticas elementares de comunicação, implica em crescer ao eu emissor da enunciação um outro eu, o qual se constitui num produto da operação textual [...] – ou ainda – toda linguagem, quando utilizada tendo em vista objetivos estéticos ou destinações axiológicas mais elaboradas, tende a recriar o sujeito que a organiza, tornando-o, no texto, um outro que se distingue dele mesmo (PEREIRA, 2006, p. 59).

Sendo assim, Pereira nota que na obra de Lispector há um “deslocamento do eu-social para o eu-autor” (2006, p. 60), mais evidente em *A hora da estrela*. Por isso, a ficção de Clarice é um bom exemplo das proposições de Bakhtin, Foucault e Eco. Assim, G. H. dividir-se-ia em duas: a que passou pela experiência com a barata e a

que relata o que viveu no quarto de empregada. G. H. se afasta do eu-social para criar um eu emissor. Segundo Pereira, G. H. alcança uma “auto-exotopia”.

Pereira também observa que os fatos ocorridos no quarto de empregada foram o encerramento de um processo que já vinha acontecendo (“movimento transformador”) e não a transformação em si. Ainda para o mesmo crítico, o “movimento de culminação” do “fenômeno epifânico” permite que a protagonista passe a perceber o tempo “sob a ótica da imanência e da duração” (PEREIRA, 2006, p. 80) e o modo como G. H. apreende o tempo indica a transformação operada pela personagem. A fruição do tempo por G. H., passando a se dar por meio da duração (tal como Bergson a definiu) é como a percebida pela barata. Finalmente Pereira discorre acerca do silêncio em *A paixão segundo G. H.*, silêncio o qual ele considera elemento-chave deste romance, porém, no caso de nosso estudo, não analisaremos esse romance sob essa perspectiva, por considerá-la já demasiadamente trabalhada.

Já no artigo “A escritura como manifestação epifânica do encontro de alteridades em *A paixão segundo G. H.*”, de Adriana Inês Martos Stefens (2008a), a autora observa que o outro (a barata) é meio de que G. H. se utiliza para se autoconhecer e que lhe permite viver uma experiência epifânica. Outra observação feita por Stefens é que os paradoxos presentes neste romance são resultado do próprio fato de se tratar de uma paixão, à qual, segundo Aristóteles, segue-se sofrimento e prazer. Stefens nota no romance um “metadiscurso”:

A beleza resultante da estruturação do discurso de G. H., do ponto de vista da retórica, consiste em desnudar ao leitor o seu próprio processo de criação artística e discursivo: a seleção e organização dos argumentos são revelados, mesmo que de forma velada, ao leitor (STEFENS, 2008a, p. 3).

A crítica aborda a perspectiva da alteridade buscada pela personagem G. H., que primeiramente intenta conhecer o mundo de Janair, deslocando-se até o quarto de empregada, e posteriormente o “processo de identificação e (des)identificação com a barata”. Stefens diz ainda que “A paixão de G. H. é resultado do sofrimento pela identificação com o outro” (STEFENS, 2008a, p. 5). Outro apontamento feito por Stefens é a relação de alteridade presente no interlocutor que G. H. inventa e que aparece na forma da mão que G. H. imagina segurar. Porém a alteridade que

Stefens mais considera relevante neste romance é a alteridade da própria escritura efetuada por G. H., que também constitui um contraponto à visão desta personagem.

Em sua dissertação *O diálogo de alteridades na escritura de A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector*, a mesma Adriana Stefens pretende “considerar, dentre outros aspectos, a obra como questionadora da linguagem através da pluralidade de sentidos, na qual o significado não é fixo, unilinear e fechado” e tema central de *A paixão segundo G. H.* como “a produção de sentido do próprio ato de escrever” (2008b, p.18). Stefens nota que G. H. procura dar forma à paixão vivenciada através da escrita, “mas o grande drama da narradora é encontrar uma forma para dizer o indizível” (2008b, p. 20).

Baseando-se no que Barthes chamou de “gozo da linguagem”, Stefens fala do prazer que a escritura provoca e revela que, na forma escritural, o aspecto formal é mais importante que seu conteúdo. A mesma crítica afirma que leitor e escritor constituem-se em alteridades na comunicação que “turvam a escritura” (2008b, p. 27). E turva é a literatura para Barthes a partir do século XVIII.

Segundo Stefens, a alteridade revela-se na escritura do romance analisado através da visão acabada (completa) que a narradora G. H. tem da personagem G. H. (à semelhança do que havia notado Pereira): ambas dialogam entre si num “jogo de alteridades” (STEFENS, 2008b, p. 31). Stefens afirma ainda que G. H., “de um lado, dirige-se ao mundo exterior, sob o prisma da autora-heroína, por outro, é voltado para si mesmo, sob a condição de heroína-autora” (STEFENS, 2008b, p. 37): estabelece-se, então, a alteridade através da experiência da escritura. Stefens aponta então para o caráter narcisista desta escritura.

O fato de G. H. criar uma mão para segurar seria a necessidade de um outro a conferir um olhar exotópico sobre si, olhar com “acabamento estético e ético”. Para Stefens, deixando assim explícita a necessidade desse outro, G. H. manifestaria “consciência poética da forma escritural” (STEFENS, 2008b, p. 37). O outro que direciona olhar exotópico a G. H. seria, portanto, ou a empregada Janair, ou a barata, ou a prática da escritura.

Em relação à barata, Stefens afirma que “o inseto é uma representação metafórica de uma imagem que repele e atrai ao mesmo tempo” (2008b, p. 36). Assim como a barata, o *pathos* e a experiência de G. H. também são ambíguos e tal ambiguidade é “materializada pela escritura” (STEFENS, 2008b, p. 41).

Stefens nota que a preocupação maior de G. H. não é relatar sua experiência, e sim “encontrar uma nova forma de narrativa” (2008b, p. 48), o que ela faz através da violência: violência de arrancar a palavra de seu sentido habitual no uso cotidiano e pragmático e a de fazer a palavra voltar, revestida de novo significado (assim como Stefens infere a partir de observação feita por Octavio Paz), rompendo assim com o automatismo ao qual a linguagem está submetida no dia a dia.

A mesma crítica faz uma analogia entre o trecho em que G. H. diz modelar “um triângulo reto feito com formas redondas” com miolo de pão ao processo de dar forma à narrativa empreendido por G. H. Stefens também compara a narrativa do romance ao apartamento de G. H.: assim como um aposento precede o outro, o mesmo acontece com os capítulos.

Pelas pistas que G. H. vai nos dando no decorrer de sua narrativa, Stefens afirma que esta – a narrativa – também é feita pelo avesso e nela há ironia. Também ao dizer que gostava de ordenar as coisas e arrumá-las, G. H. revela preocupação com a forma aplicável ao modo de elaboração de seu enunciado.

Outra associação de Stefens é a não regularidade do quarto que fora de Janair, assim como G. H. o descreve, à não regularidade da palavra poética, já que esta não possui “regularidade de sentidos e, sim, possibilidades”. Quanto à possibilidade sugerida por G. H. de que fosse sua visão que deformasse o quarto, Stefens o associa à “deformação criadora” (STEFENS, 2008b, p. 55).

Como já havia dito brevemente em seu artigo, Stefens considera o interlocutor criado por G. H. necessário ao desenvolvimento da visão que G. H. busca ter de si mesma, já que o “eu somente existe em contato com o outro, este princípio é um dos fundamentos da alteridade” (STEFENS, 2008b, p. 60).

Segundo Stefens, ao demonstrar preocupação com a forma na hora de construir seu relato, G. H. aparece como autora-heroína, já que é “um olhar de fora que vai tentar

dar sentido à experiência vivida pela personagem G. H.". Quanto à heroína-autora, esta é responsável por dar "acabamento estético à experiência da personagem" (2008b, p. 60), existindo então uma distância espaço-temporal entre a autora G. H. e a personagem G. H., sendo a autora "consciência de uma consciência". De acordo com Stefens, a tomada de consciência de G. H. sobre si mesma ocorre após o momento epifânico.

Para esta crítica o clímax da alteridade presente em *A paixão segundo G. H.* se dá quando "a personagem incorpora, fisicamente, a barata. A barata representa o ícone da experiência de dupla face, pois, se de um lado G. H. aprende com essa experiência, de outro ela é nauseante e gera sofrimento" (2008b, p. 62-63).

Stefens afirma que é indiscutível o fato de G. H. solicitar o outro, seja este "o leitor, o narratário, um amante de G. H. ou um interlocutor imaginário" (2008b, p. 63). Como esta crítica observa, G. H. considera importante o fato de não ser possível a fusão entre duas consciências, pois, ao contrário, não haveria a exotopia.

O fato de G. H. enquanto autora-heroína estar "temporalmente à frente" da heroína-autora permite à primeira um olhar mais completo do que havia sido (mesmo que a maior parte do passado relatado tenha a distância de apenas um dia): "De acordo com Bakhtin, a alteridade é uma condição de identidade e G. H., a heroína-autora, sabe disso" (2008b, p. 64). Stefens supõe que G. H. pede a mão do leitor por ser o outro que completa nosso olhar sobre nós mesmos, conforme disse Bakhtin.

Stefens compara a reação de G. H. diante da barata, considerando estes insetos obsoletos e atuais, à experiência de Clarice diante da palavra, à qual cabem os mesmos adjetivos. Outra observação de Stefens é que a epifania diante da barata revela a G. H. sua potencialidade de escritora, sendo o "discurso plurissignificativo" de G. H. tanto uma experiência existencial quanto uma experiência escritural.

Para Stefens, a preocupação com a forma da narrativa revelada por G. H. está em sintonia com o fato de esta personagem ser uma escultora. A crítica considera a produção ficcional de Clarice, apesar de frequentemente associada às questões relativas ao ser, muito afeita à problemática do fazer literário, revelando então caráter metalinguístico.

Adriana Stefens revela que sua ênfase no aspecto da alteridade ao abordar o romance *A paixão segundo G. H.*, é feita de acordo com a perspectiva da escritura e considera que desde o momento que G. H. resolve dirigir-se ao quarto que fora de Janair já demonstra disposição em “passar pela experiência da alteridade” (STEFENS, 2008b, p. 75).

O “despertar da consciência de G. H.” (STEFENS, 2008b, p. 75), como nota a crítica, acontece pela experiência com a alteridade, que se dá através de Janair e da barata: “No olho da barata G. H. se via refletida, e o olho da barata refletia a imagem de G. H. Há uma fusão entre os olhares da barata e da mulher” (STEFENS, 2008b, p. 75-76). De acordo com Stefens, G. H. passa a se conhecer através do confronto com o outro, o que só passa a ter significação para a personagem quando narrado.

Stefens observa ainda que mesmo que Clarice se refira, em suas obras, a vários temas, conferindo um caráter plurissignificativo à sua produção, ela não deixa de se referir às “questões do ser e da criação literária” (STEFENS, 2008b, p. 78).

Já Rosidelma Pereira Fraga e Jorge Alves Santana, no artigo “As tessituras psicanalíticas do sujeito feminino e a linguagem do desligamento em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector” (2010), optam por demonstrar no romance a “autonomia expressa pelo discurso questionador feminino, significando a liberdade e a reivindicação das mulheres” (2010, p. 516), já que a personagem G. H. tivera a liberdade de realizar um aborto. Os autores do referido artigo opõem a fertilidade da barata à esterilidade optada por G. H., o que pode ser um “indício do poder do livre-arbítrio da mulher, ao assumir sua voz na sociedade opressora e machista que apenas observava a mulher como protótipo de reprodução da espécie humana” (2010, p. 517).

Os autores também observam que Clarice, ao “permitir que a narradora dirigisse a ela [Janair] como uma mulher quase sem nome e totalmente sem voz no enredo” (2010, p. 518), aborda a opressão racial. Santana e Fraga notam que é possível afirmar que o romance *A paixão segundo G. H.* aborda o feminismo em dois planos:

Por um lado, tem-se na mulher G. H., uma figura múltipla, bem-sucedida que tanto pode ser dona de casa como pode assumir outros papéis no mercado trabalhista e decidir por não ser a procriadora de espécie humana. De outro lado, Janair seria o protótipo da empregada insatisfeita que decide recusar a sua

condição social e abandona G. H., simbolizando essa quebra de corrente na exploração da mulher no trabalho (2010, p. 519).

Outra crítica a discorrer sobre a ficção clariceana, Mari Lúcie da Silva Loreto, em “Alteridade e busca do outro” (s.d.), compara as obras de Clarice Lispector e de Mira Schendel, ambas estrangeiras que produziram suas obras no Brasil – muito embora Clarice Lispector se considerasse brasileira.

Loreto observa como Clarice “desliza pelos limites da linguagem” (s.d., p. 1) e sua linguagem se desconstrói até atingir o seu reverso (avesso da palavra), apropriando-se do silêncio, assim como há traços de verbalidade na produção plástica de Schendel, ao passo que a poética de Clarice apresenta apelo visual. Para Loreto o esvaziamento do sentido na ficção de Clarice faz a palavra adquirir materialidade e espacialidade, sendo sua escrita uma “quase-pintura”. Embora Clarice negue a visualidade de sua escrita, esta transgride a noção de gênero de maneira interdisciplinar. Exemplos disso são a “presença dos espaços entre as frases, os vazios, as reticências” (s.d., p. 2) – poderíamos acrescentar: os travessões.

Já Mira, ao captar com sua obra algo de fugaz e parecer “estar o tempo todo no horizonte a atenuar o peso metafísico” (LORETO, s.d., p. 3), aproxima-se de *Perto do coração selvagem* no ver de Loreto. A “aprendizagem ilimitada” configura-se neste romance de Clarice pelos processos de lembrar e de inventar.

Loreto também compara a redundância que aparece na ficção clariceana àquela utilizada por Heidegger. Para Loreto tanto em Clarice quanto em Mira Schendel pode ser observado um caráter experimental e assim como acontece na obra de Clarice, a de Schendel parece ser “um exercício e reflexão intelectual do seu próprio processo artístico”. Tal como Clarice, Mira “insiste em usar temas recorrentes” (LORETO, s.d., p. 5).

Em ambas as obras também é possível perceber o “vazio produtivo”. Loreto conclui seu artigo apontando a visualidade na obra de Clarice e a “interseção entre a visualidade e a linguagem” (LORETO, s.d., p. 6) na obra de Mira, sendo a alteridade presente nas respectivas obras “no movimento de saltar rumo ao outro” (LORETO, s.d., p. 1).

Lamentamos a impossibilidade de leitura de tudo o que já se produziu de crítica a respeito de Clarice Lispector, e lembramos que alguns dados da bibliografia utilizada e porventura um ou outro crítico não arrolado aqui podem eventualmente aparecer ao longo deste trabalho.

2.2. O viés existencialista da alteridade

Como bem disse Haroldo de Campos no prefácio de *A escritura de Clarice Lispector*, a literatura desta autora é mais do significado que do significante. E é o significado da ficção clariceana que nos interessa no presente trabalho, de tal modo que os recursos estilísticos no nível do significante – tais como as aliterações – nesta obra, não nos interessam. Dentro do âmbito do significado, priorizaremos a questão da alteridade: Affonso Romano de Sant’Anna já havia apontado, sem contudo se aprofundar, a temática eu x outro, presente no conto “A mensagem” e em outros contos de Clarice. E é justamente essa temática o foco de nosso trabalho, tendo em mente a noção de alteridade tal qual definida por Regina Pontieri já explicitada na introdução.

Portanto, a noção de alteridade que priorizaremos em nosso estudo não é somente aquela que diz respeito a qualquer ente exterior a um dado sujeito (concepção tal qual abordada por Adriana Stefens e Carlos Alberto Pereira) ou um suposto outro que o sujeito passaria a perceber em si mesmo (conforme abordado por Carlos Alberto Pereira) ou ainda a projeção deste sujeito numa prática de escritura (como defendeu Adriana Stefens), mas sim a do *outro* (alter) tal como os sujeitos que ocupam um papel marginal em nossa sociedade e que, tal como notou Pontieri, aparecem com frequência na obra de Clarice (assim, pelo menos na ficção clariceana podemos dizer que tais avatares miméticos dos entes excluídos ocupam posição central, e não marginal, se bem que mimetizados com toda a dificuldade que tais sujeitos enfrentam fora do âmbito da ficção, com toda a carga de preconceito a eles destinada, cujo maior exemplo talvez seja Macabéa – nordestina, pobre, mulher etc.³).

³O que, em nosso mundo, costuma ser excluído, portanto, na literatura de Clarice aparece incluído. Como bem percebeu Adriana Stefens, “pelo drama da linguagem e da paixão, G. H. constrói um diálogo de alteridades no qual o outro tem o papel fundamental de ser incluído, em relação amorosa, na criação” (2008, p. 41).

Para trabalhar então essas personagens que ocupam o espaço da exclusão, abordaremos, dentro da ficção clariceana, o já referido conto “A mensagem” e o romance *A paixão segundo G.H.*, no conto sendo mais forte a alteridade relativa ao gênero e no romance aquela relativa à classe e etnia e à espécie⁴.

A propósito da questão de gênero, segundo Olga de Sá, embora na ficção clariceana o feminino, às vezes, oponha as relações homem/mulher, “não é desse contraste que se nutre” (SÁ, 2004, p. 164) a obra da autora em questão. Portanto, ao tratar do conto “A mensagem”, trabalharemos, dentro da visão de Olga de Sá, com uma exceção no contexto da obra de Clarice (para Sá essa visão conflitiva da relação homem/mulher é melhor expressa, dentro da obra de Clarice, em *A cidade sitiada*). Em relação a esse ponto, Affonso Romano de Sant’Anna parece concordar com Olga de Sá:

Com essa preponderante quantidade de elementos femininos não parece haver, se analisarmos as estórias, nenhum interesse da autora em estabelecer díades 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. (SANT’ANNA, 1990, p. 175).

Se a observação de Sant’Anna for pertinente, continuamos afirmando que o conto “A mensagem”, nesse caso, constitui-se uma exceção, já que podemos observar uma postura bastante patriarcal do rapaz neste conto e desconforto da moça com relação a isso, sendo, pelo menos no conto em questão, central a questão das diferenças sexuais. A propósito, observe-se que o mesmo Affonso Romano ao identificar cada parilha de cada conto de *Laços de família* e *A legião estrangeira* – que do conto em questão seria “rapaz X moça” – e distinguir entre as oposições fortes e fracas, o crítico assinala a oposição deste conto como forte. No nosso entender, o que torna a oposição forte é justamente a já referida diferença sexual.

Paralelamente a essa leitura das personagens ou da relação entre estas na ficção clariceana, enquanto seres ocupantes de posições desprivilegiadas e o desgaste decorrente dessa situação na convivência entre entes em posições desniveladas,

⁴ Enquanto elemento de análise dentro do contexto das ciências biológicas – como assinala Carlos Alberto Rodrigues Pereira, Affonso Romano de Sant’Anna já havia considerado a barata “um elemento representativo da alteridade” (PEREIRA, 2006, p. 19), na edição crítica de *A paixão segundo G. H.* a que não tivemos acesso.

também fizemos uma leitura da noção primeira de alteridade, o que foi feito por Pereira e Stefens baseando-se estes em Bakhtin, e nós, em Sartre, lembrando da associação já feita entre ambos os autores (Sartre e Bakhtin), já que estes abordaram questões semelhantes na mesma época, embora um não tenha lido o outro.

Para Sartre, o problema do *outro* é colocado em *O ser e o nada* (2012) já desde quando ele tenta se certificar da existência desse *outro*, fazendo tudo para refutar o solipsismo, ao rever as teorias de Husserl, Hegel e Heidegger, encontrando em todas elas falhas quanto à negação plena do solipsismo, que, resumindo grosseiramente, seria considerar qualquer *entidade outra* como ficção e projeção realizada pela mente do sujeito. Sartre diz que, se se preocupa tanto com o solipsismo, é justamente porque sempre se soube da existência do outro, embora afirme também que tal existência será sempre duvidosa, ainda que esta dúvida apareça sem ser efetivamente refletida. Para Sartre devemos encontrar não razões para crer no *outro*, mas encontrar sim o próprio *outro*. Para este filósofo, portanto, o problema do *outro* se apresenta desde a sua própria possibilidade de existência, e este *outro* é o que o sujeito não é, enquanto o sujeito não é este *outro*, *outro* que não é objeto para o sujeito, mas que pode, enquanto modalidade de sua presença, apresentar-se como objetividade, sendo que dessa maneira a existência do *outro* passa a ser meramente conjectural. Porém, ainda que apareça como objeto, este *outro* continua sendo sujeito, e o simples fato do *outro* ter uma visão de mundo diversa e desconhecida da visão de mundo do sujeito que vê ou reflete sobre este *outro*, este simples fato solapa a visão de mundo deste sujeito, daí surgindo todo tipo de problema em relação a este *outro*, problemas sobre alguns dos quais nos deteremos mais demoradamente nos capítulos seguintes, adequando-os a cada caso específico relacionado à ficção clariceana.

Diferentemente de Bakhtin, Simone de Beauvoir conviveu de maneira bastante aproximada a Sartre, e, portanto, obteve conhecimento de sua teoria, desenvolvendo também reflexões acerca da alteridade, mas com o objetivo de privilegiar a relação alteritária entre o homem e a mulher, pesquisando para isso como veio sendo constituída tal relação no percurso da história vivido até sua época, pesquisa cujo resultado podemos encontrar em *O segundo sexo* (1980) e à qual

também iremos recorrer de maneira mais aprofundada no decorrer do presente trabalho. O que podemos por ora adiantar acerca do estudo dessa autora é que, conforme ela desenvolve, uma comunidade qualquer, se quiser se definir, irá posicionar-se diante de outra comunidade, como, para ficar só num exemplo, os anti-semitas fazem com relação aos judeus, desta forma fazendo eco ao que Sartre disse sobre o sujeito não ser o outro e o outro não ser o sujeito. Esta dupla negação constitui, portanto, para o casal existencialista, a base das relações de alteridade. Desde que Beauvoir se debruçou sobre a questão da mulher, muitos pesquisadores e pesquisadoras vêm desenvolvendo estas reflexões ao longo da história, dando continuidade ao trabalho feito por esta pensadora, e, dentre um leque muito amplo de pesquisadores que tiveram este objeto como alvo, decidimos, ainda que não se trate de um existencialista (já que estamos historicamente distanciados dos primeiros a abordar a questão alteritária, entre os quais se situam destacadamente os existencialistas), privilegiar Pierre Bourdieu como um filósofo mais recente dentre os que abordaram a questão do feminino, restrição a que nos impusemos justamente por ser muito vasto o conjunto dos que se detiveram sobre essa questão, e também por perceber que em muitos desses trabalhos a questão central a que sempre se chega é a de que o feminino, assim como a noção de gênero, é uma construção social e historicamente (e também “ocidentalmente”⁵) definida.

Ainda em relação à questão de gênero, já que esta, evidentemente, acarreta angústia, iremos nos apoiar num existencialista que posicionou esta (a angústia) como objeto de reflexão: Søren Kierkegaard, mais especificamente em seu trabalho *O conceito de angústia* (2010), muito embora o existencialismo de Kierkegaard divirja do de Sartre inclusive por ser este ateu e aquele cristão. A propósito, para refletir sobre a angústia, Kierkegaard baseia-se no pecado hereditário, que é como o filósofo se refere ao que denominamos de “pecado original”.

Quanto à questão étnica, também recorreremos primeiramente a um existencialista, a saber, Frantz Fanon, que aborda a questão da alteridade na acepção desta conforme observada por Pontieri, ou seja, a do *outro* enquanto excluído,

⁵ Como nos permite pensar o estudo *The invention of women* (2010), de Oyèrónké Oyèwùmí, segundo o qual a questão feminista nem mesmo seria aplicável à cultura iorubá, já que nesta, antes do contato com a cultura ocidental, não existia a categoria “mulher”, assim como nenhum “grupo pré-existente caracterizado por interesses, desejos ou posições sociais compartilhadas entre seus membros” (OYÈWÚMÍ, 2010, p. ix, tradução nossa).

marginalizado, no caso específico deste autor, a questão dos negros, para depois também convidarmos para nossa reflexão um pesquisador mais recente, Kwame Anthony Appiah. Para Fanon a questão do negro não é “apenas uma questão individual. Ao lado da filogenia e da ontogenia, há a sociogenia”. Dizendo isto o autor propõe-se a “estabelecer um sócio-diagnóstico” da situação dos negros (FANON, 2008, p. 28) em sua obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008). Já Appiah distingue entre racismo e racialismo e revê a teoria de W. E. B. Du Bois, a qual ele considera racialista. Veremos a noção de racialismo no decorrer deste trabalho.

Assim sendo, pensamos que podemos definir nossa abordagem como existencialista já que partimos primeiramente de pensadores vinculados a esta corrente para tratar (e não só) da alteridade, a qual, elevada ao último grau, na perspectiva de Jacques Derrida, se desencadearia na questão relativa aos animais, também vitimados pelas relações desiguais em nossa sociedade.

Muito embora Affonso Romano de Sant’Anna tenha também advertido que, no caso de Clarice Lispector,

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 (1990, p. 163),

observamos que, embora analisemos a obra clariceana sob o fulcro do existencialismo, inserindo de certa forma sua ficção numa questão social e ideológica, não consideramos que estamos assim reduzindo “sua obra numa narrativa simples”, muito pelo contrário, pensamos que assim podemos defender a autora dos que a rotularam como alienada ao destacar aspectos de sua obra que nos permitam considerá-la, ao contrário, engajada, sem desmerecer outros aspectos encontráveis na respectiva ficção. Aliás, já que Sant’Anna se referiu a “modelos inconscientes de composição”, pensamos que tanto o “receituário da série social” quanto o da “série filosófica” podem, sim, aparecer na obra de Clarice através de um processo inconsciente por parte da autora, já que estamos todos imersos numa condição social a qual não é ignorada por nosso inconsciente. Porém, de acordo

com seu biógrafo Benjamin Moser, Clarice estava bem consciente dos problemas oriundos da desigualdade social: “Sua defesa dos desprotegidos era tão fervorosa que as pessoas começaram a dizer que ela seria advogada” (MOSER, 2011, p. 164). E de fato, como se sabe, a autora cursou a faculdade de Direito, o que fez com a intenção de melhorar as condições de vida dos presidiários, o que também ratifica a preocupação consciente por parte de Clarice com os entes alteritários. Tendo em vista essas considerações, partiremos para a análise do *corpus* selecionado dentre a obra da autora.

CAPÍTULO III:

G. H. e a alteridade

Na esteira dos que relacionaram a literatura de Clarice com o existencialismo, evidenciaremos a seguir alguns aspectos que justificam essa relação e ilustram como a filosofia de Sartre pode ser elucidativa para compreender o romance clariceano *A paixão segundo G. H.*, para posteriormente nos dedicarmos a uma análise mais detida do romance sob o ponto de vista da alteridade na acepção que já mencionamos anteriormente: a dos indivíduos costumeiramente marginalizados em nossa sociedade.

3.1. Ecos de Sartre em *A paixão segundo G. H.*

É importante observar que Sartre, ao descrever situações pertinentes ao Outro, evoca um tipo de olhar que parece-nos muito presente na ficção realizada por Clarice Lispector⁶. Podemos encontrar paralelos entre a filosofia de Sartre e o respectivo romance, por exemplo, quando, em *O ser e o nada* (2012), o filósofo mostra como o olhar de um Outro desconcerta o sujeito olhado, ao ser pego em flagrante.

G. H. é uma personagem que tinha uma vida confortável, e, em nossa análise, priorizaremos como *outros* para ela sua ex-empregada Janair e a barata que encontra no guarda-roupa inserido no quarto que fora desta empregada. Iremos nos demorar mais na relação entre G. H. e suas *outras* no próximo tópico. A personagem G. H., no romance em questão, ao final de seu café-da-manhã, decide arrumar o quarto de empregada, e, chegando a este, encontra um desenho na parede feito por Janair, que demonstra seu próprio ponto de vista, o “que solapa por baixo a centralização” (SARTRE, 2012, p. 330) de G. H., fazendo-a perder sua “montagem

⁶Assim como os demais críticos de Clarice, não queremos, contudo, inferir que a ficcionista tenha necessariamente se deparado com a leitura de Sartre. É possível, como já se disse algures, que mais de um escritor (seja este filósofo ou ficcionista), coetâneos entre si, capte as mesmas coisas e as desenvolva cada um a seu modo, sendo possível a correspondência entre seus escritos.

humana” (LISPECTOR, 2009, p. 11). G. H. é apanhada de surpresa pela visão do desenho, o qual ela não havia visto inicialmente e através do qual, como ela mesma relata, completa-se sua entrada naquele quarto, o quarto de empregada. Através do desenho também podemos dizer que Janair se torna presente naquele quarto, já que “O Outro está presente a mim onde quer que seja, como aquilo pelo qual eu me torno objeto” (SARTRE, 2012, p. 358). E esta presença de Janair no quarto através do desenho se justifica já que G. H. se sentiu retratada – objetificada – neste.

Também o olhar da barata, que, enquanto se desfalece, olha G. H., encaixa-se naquele Outro cujo olhar, para Sartre, quando apreendido, atribui uma dimensão nova ao sujeito olhado, no caso, G. H.. Se, ainda para Sartre, a liberdade de juízo do Outro consiste na escravidão do sujeito julgado, a barata devolve, para G. H., a violência que esta perpetrara contra a primeira: “Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa” (LISPECTOR, 2009, p. 15), reflete G. H., logo no início de seu relato.

Outra consonância da literatura de Clarice com a filosofia de Sartre é que a liberdade, à qual este filósofo diz estar condenado o ser humano, pode se tornar um fardo: “Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir” (LISPECTOR, 2009, pp. 11-12), daí a personagem criar a analogia com a terceira perna, que a plantava no chão, o que pode ser símbolo da vida cotidiana a que nos apegamos para não ter que depararmo-nos com a “aterradora” liberdade que nos obrigará a escolher. A prisão pode ser uma zona de conforto: “Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha *feliz* rotina de prisioneira?” (LISPECTOR, 2009, p. 12 – grifo nosso).

Ainda podemos recorrer a Sartre quando este afirma que a possibilidade de um dado indivíduo ser um objeto pressupõe a existência do Outro, já que este indivíduo só poderia ser objeto para um outro sujeito (que não ele mesmo, pois um sujeito não pode ser objeto para ele mesmo, de acordo com a filosofia sartreana) e que, por isso mesmo, o Outro é o ser que confere objetividade a este indivíduo. A personagem G.H. parece assumir para si mesma a objetividade que os outros a ela conferem, inclusive passando a ver-se tal como os outros a veem: “Também para a minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem” (LISPECTOR, 2009, p.

25) – embora seja importante ressaltar que, para Sartre, jamais podemos apreender a imagem que os outros têm de nós – e, para garantir sua (de G. H.) objetificação:

Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens (LISPECTOR, 2009, p. 27).

Pois, logo após nascer, G. H. já se torna objeto para outrem, além de ser também objetificada pela barata: “Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado [a barata] que me olhava. [...] o que eu via era a vida me olhando.” (LISPECTOR, 2009, p. 56). Já quando G. H. diz que “a hora de viver é tão infernalmente inexpressiva que é o nada. Aquilo que eu chamava de ‘nada’ era no entanto tão colado a mim que me era... eu? E portanto se tornava invisível como eu me era invisível, e tornava-se o nada” (LISPECTOR, 2009, p. 78), pode-se concluir que ela era invisível a si mesma já que, como disse Sartre, não podemos ser objeto para nós mesmos. Quanto ao nada, podemos novamente recorrer a Sartre:

[...] meu *Ego* está separado de mim por um nada que não posso preencher, posto que o apreendo *enquanto não é para mim* e existe por princípio para o *Outro*; portanto, não o visio como se pudesse ser-me dado um dia, mas, ao contrário, como algo que me foge por princípio e jamais me pertencerá. E, contudo, eu o *sou*; não o rejeito como uma imagem estranha, pois acha-se presente a mim como um eu que *sou* sem *conhecer*; é na vergonha (em outros casos, no orgulho) que o descubro. A vergonha ou o orgulho me revelam o olhar do *Outro* e, nos confins desse olhar, revelam-me a mim mesmo; são eles que me fazem *viver*, não *conhecer*, a situação do ser-visto (SARTRE, 2012, p. 336).

E G. H. sentia-se vista pela barata:

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem para os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo (LISPECTOR, 2009, p. 75).

Desta forma, como se depreende do trecho citado de Sartre, G. H. *vivia* a situação de ser vista pela barata. E, ainda de acordo com o mesmo trecho citado, pode-se

inferir vergonha do constrangimento com que a protagonista relata os acontecimentos do dia anterior – ao ponto de retardar ao máximo a confidência do seu ato de provar da massa branca da barata.

Mas esse nada que Sartre diz separar o Ego do sujeito e que G. H. intui, é, também, desejado por G. H., transmutado na massa branca que sai do ventre da barata:

Sim, eu queria. Mas ao mesmo tempo segurava com as duas mãos a boca do estômago: “não posso!”, implorei para um outro homem que também ele nunca pudera e jamais poderia. Não posso! não quero saber de que é feito aquilo que até agora eu chamaria de “o nada!”, não quero sentir diretamente na minha boca tão delicada o sal dos olhos da barata, porque, minha mãe, eu me habituei ao encharcado das camadas e não à simples unidade da coisa (LISPECTOR, 2009, p. 83).

Parece mesmo ser esse interstício entre o ego de G. H. e a própria G. H.⁷, interstício cuja massa branca da barata constitui uma analogia, o tema que percorre todo o livro, já que pode ser entrevisto aqui e ali durante as idas e vindas da reflexão empreendida pela personagem:

Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo – e receio muito o sentir, pois sentir é apenas um dos estilos de ser. No entanto atravessarei o mormaço estupefato que se incha do nada e terei que entender o neutro com o sentir (LISPECTOR, 2009, p. 99).

Busca que termina na degustação da massa branca da barata por G. H., fato que ela adia ao máximo contar, perdendo-se então em tergiversações, nas quais ela se refere a infinitas coisas, e, entre tantas coisas, declara:

Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é (LISPECTOR, 2009, p. 123).

Deste trecho novamente podemos inferir o espaço que Sartre diz existir entre o Ego e o sujeito deste Ego (neste caso, G. H.), já que, segundo o filósofo, há esse intervalo invisível para o sujeito e ao mesmo tempo visível para o *Outro*, intervalo que o sujeito jamais apreenderá.

⁷Rodrigo Guimarães já havia constatado em sua leitura de *O ser e o nada* que “Essa fenda que separa o sujeito de si mesmo não é o ‘nada’ absoluto, mas poder nadificador que impossibilita o *Para si* da consciência coincidir consigo mesmo” (2010, p. 52), ou seja, simples negação que a consciência faz de si mesma, já que esta “não tem conteúdo, mas apreende-se como consciência de não ser aquilo de que tem consciência” (GUIMARÃES, 2010, p. 52).

Outra passagem importante da filosofia de Sartre que motiva nossa leitura é esta:

O que é *gosto* de si para o Outro converte-se para mim em *carne do outro*. A carne é contigência pura da presença. Comumente é disfarçada pelas roupas, a maquilagem, o corte de cabelo ou de barba, a expressão etc. Mas, no decorrer de longo convívio com uma pessoa, chega sempre o instante em que todos esses disfarces se desfazem e me encontro em presença da *contigência pura de sua presença*; neste caso, no rosto ou demais partes de um corpo, tenho a intuição pura da carne. Tal intuição não é somente conhecimento; é um tipo particular de *náusea* (2012, p. 432).

O que pode nos indicar porque G. H. teve a curiosidade de provar da massa branca da barata: para conhecer melhor esta barata, provar do gosto que a barata tem para si mesma, o que o próprio texto de Clarice se autoexplica. O corpo do Outro como carne é assunto que retomaremos mais adiante. Por ora iremos procurar demonstrar como a despersonalização vivida por G.H. é consequência do racismo, do racialismo e da experiência com a alteridade absoluta sentidos pela personagem.

3.2. Racismo e racialismo de G. H. e a relação da personagem com a alteridade absoluta

G.H. é uma personagem burguesa, sem preocupações de ordem financeira: “O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura’” (LISPECTOR, 2009, p. 29).

O relato de G.H. começa com ela procurando, tentando entender o que lhe aconteceu: ela estava sentada à mesa do café, um dia depois de a empregada ter se despedido, e resolve arrumar seu apartamento, começando pelo quarto de empregada. Quando G.H. começa a se dirigir ao quarto da empregada, já deixa sinalizado o seu preconceito: “No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. O *bas-fond* de minha casa” (LISPECTOR, 2009, p. 36).

Segundo o iDicionário Aulete, *bas-fond*, em uma das suas acepções, significa “A camada social formada por marginais, RALÉ”. G.H. também poderia ter dito: “A *senzala* de minha casa”.

Ao abrir a porta do quarto da empregada, o impacto: “Esperava encontrar *escuridões*, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e *limpar*

com ar fresco o *escuro mofado*” (LISPECTOR, 2009, p. 36, grifo nosso). G.H. então se surpreende por encontrar um quarto limpo e organizado, arrumado à maneira da empregada, “numa ousadia de proprietária” (LISPECTOR, 2009, p. 36). Lembrando que, segundo Fanon, “No inconsciente coletivo do *homo occidentalis*, o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome” (FANON, 2008, p. 161), conotações das quais se desprende que valem igualmente para o termo *escuro*.

Delimitando o território *inimigo*, G.H. compara o referido quarto a um minarete⁸. Portanto, já que G.H. é uma personagem permeada por referências judaico-cristãs, como se pode inferir desde o título que esta dá a seu relato, conforme já notado por Olga de Sá (a *paixão*, tal como a paixão de Cristo – G. H. também cita abertamente a Bíblia) estabelece-se a oposição, a *alteridade*, vide os constantes conflitos entre judeus e muçulmanos que ocorrem com frequência no Oriente Médio, sendo, portanto, judeus e muçulmanos *alter* uns para os outros – e já que, de certa forma, o cristianismo se apropriou de parte das crenças judaicas, os cristãos estariam, junto com os judeus, no polo oposto ao dos muçulmanos.

Segundo impacto: G.H. descobre “na parede caiada, contígua à porta” um desenho feito pela empregada, no qual se supõe retratada: desenho feito em carvão *negro* sobre uma parede *branca* – o sol “desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas” (LISPECTOR, 2009, p. 38 e 37, respectivamente).

De acordo com Fanon, “Na medida em que descubro em mim algo de insólito, de repreensível, só tenho uma solução: livrar-me dele, atribuir sua paternidade ao outro” (2008, p. 161). Assim é que, depois dos dois sucessivos impactos, G.H. induz que Janair – a empregada – a odiava (G.H.): “uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente. Não um ódio que me individualizasse mas apenas a falta de misericórdia. Não, nem ao menos ódio” (LISPECTOR, 2009. P. 40). Eis o que G.H. atribui a Janair, sendo que a primeira tem que fazer um relativo esforço para lembrar do nome e da fisionomia da segunda: “revi o rosto *preto* e quieto, [...] revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no *negror* apagado da pele” (LISPECTOR, 2009, p. 40, grifo nosso).

⁸ Segundo o Dicionário Aurélio, *minarete* significa “Torre de mesquita donde se anuncia aos muçulmanos a hora das orações”.

Dentro do quarto da empregada, G.H., que antes havia dito que arrumar para ela era um verdadeiro prazer, sente-se desnordeada:

Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe que pertença, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar (LISPECTOR, 2009, p. 32).

Descobre ela, então, que não havia o que arrumar naquele quarto. Depois de tal descoberta, G.H. ainda percebe que Janair aproveitara mais do que ela (G.H.) da visão da cobertura, já que supõe que a empregada tivesse sempre mantido as janelas abertas:

E havia também o guarda-roupa estreito: era de uma porta só, e da altura de uma pessoa, da minha altura. A madeira continuamente ressecada pelo sol abria-se em gretas e farpas. Aquela Janair, nunca, pois, havia fechado a janela? (LISPECTOR, 2009, p. 41).

Sucedem ainda que G.H. sente que o “quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta” (LISPECTOR, 2009, p. 41) e dessa sensação supõe que o quarto era uma violação de suas aspás – “[...] quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspá à esquerda e outra à direita de mim” (LISPECTOR, 2009, p. 30): era como se a empregada tivesse se apoderado daquele quarto, invadindo dessa forma a propriedade de G.H. – “Forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa” (LISPECTOR, 2009, p. 44). Dessa forma, G.H. se sente cada vez mais desnordeada dentro daquele quarto:

Percebi então que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente [...] Tranquila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente (LISPECTOR, 2009, p. 42).

Observe-se que G.H. diz “como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana.” – então Janair seria representante de um país, mas rainha de um continente inteiro? Pois é isso que Appiah quer nos fazer enxergar: o pan-

africanismo apaga diferenças e singularidades de cada um dos países deste vasto continente (“[...] os povos da África têm muito menos em comum, culturalmente, do que se costuma supor” – APPIAH, 2010, p. 38), e o pan-africanismo não deixa de ser uma forma de racismo, no mínimo, de racialismo⁹, segundo Appiah.

Está estabelecida então a inimizade: “Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara” (LISPECTOR, 2009, p. 42). Ódio que G.H. transfere para o quarto: “até que me forcei a um ânimo e a uma *violência*: hoje mesmo aquilo tudo teria que ser modificado” (LISPECTOR, 2009, p. 42, grifo nosso). Resolve jogar “baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto, *destruindo o minarete* que sobranceava altaneiro um horizonte de telhados” (LISPECTOR, 2009, p. 43, grifo nosso). Ímpetos de violência então começam a florescer em G.H.: “uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria *matar* alguma coisa ali” (LISPECTOR, 2009, p. 43, grifo nosso).

Mas acaba que, G.H., tomada do ódio por Janair, só mata mesmo a barata que encontra no guarda-roupa do quarto da empregada. Simbolicamente, ela, que antes havia declarado: “Não, eu não conhecia a violência” (LISPECTOR, 2009, p. 27), simbolicamente, ao matar a barata, ela mata Janair: “vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa” (LISPECTOR, 2009, p. 15). Mas a barata é o único corpo que G.H. realmente toca; aliás, o assassinato simbólico de Janair não nos faz menosprezar a repulsa que G.H. sente pelas próprias baratas: “numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado” e “é mais do que não gostar de baratas: eu não as quero. Além de que são a miniatura de um animal enorme” (LISPECTOR, 2009, p. 46 e 48, respectivamente). A barata também é como se fosse uma *comparsa* de Janair: “E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto” (LISPECTOR, 2009, p. 48).

Descrevendo o ser negro, diz Fanon:

Deslizo pelos cantos, captando com minhas longas antenas os axiomas espalhados pela superfície das coisas, – a roupa do preto

⁹*Racialismo*, segundo Appiah, seria a simples suposição de que a humanidade é dividida em raças diferentes, o que, segundo a ciência atual, não é pertinente.

cheira a preto – os dentes do preto são brancos – os pés do preto são grandes – o largo peito do preto, – deslizo pelos cantos, permaneço silencioso, aspiro ao anonimato, ao esquecimento. Vejam, aceito tudo, desde que passe despercebido (FANON, 2008, p. 108).

A barata, tal qual o negro descrito por Fanon, desliza pelos cantos (“captando com [...] longas antenas”) e quer passar despercebida. Assim, mais uma associação que G.H. pode ter feito no seu assassinato simbólico: descrevendo a barata *convalescente*, diz G.H.: “parecia uma mulata à morte” (LISPECTOR, 2009, p. 55). O assassinato da barata é a culminação do ódio que se apodera de G.H.:

E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de *matar* (LISPECTOR, 2009, p. 52, grifo nosso).

E, depois de matar a barata: “há quanto tempo, então, estivera eu por matar?” (LISPECTOR, 2009, p. 53). Desde o tempo em que ela entra no quarto da empregada e dela se apodera um ódio? Desde a primeira vez que a empregada entra na sua casa, empregada à qual ela sempre fora indiferente? Indiferente ou com ódio isento? “A pergunta era: o que matara eu?” (LISPECTOR, 2009, p. 53).

Voltando a Fanon: “No mundo branco, o homem [ou a mulher] de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação” (2008, p. 104). E G.H., descrevendo Janair:

Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível¹⁰. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua (LISPECTOR, 2009, p. 40).

Assim, G.H. demonstra perceber a negação do próprio corpo empreendida por Janair, num esforço por tornar-se invisível, o que talvez tenha provocado o ódio

¹⁰ A propósito desse quesito da invisibilidade da personagem Janair, lembramos da semelhança com o romance escrito por Ralph Ellison chamado *Invisible Man* (2001), no qual o protagonista é um homem negro que reconhece ter sido sempre invisível: ainda quando inserido numa organização política, os dirigentes desta só viam nele o que era de seus interesses pessoais ver, usando-o como “ferramentas convenientes para dar forma a seus próprios desejos” (ELLISON, 2001, p. 511, tradução nossa).

indiferente de G.H., ou vice-versa, pois não se sabe o que vem primeiro: o ovo ou a galinha. Possivelmente Janair já havia trazido consigo, ao adentrar no apartamento de G.H., todo o peso da opressão de uma sociedade racista.

Ficou explicada a aversão de G.H. a baratas e o quanto a barata, como ser que causa ojeriza, simboliza Janair, a barata após o golpe de G.H. como “uma mulata à morte”. Mas explicitaremos agora o quanto a barata, como alteridade absoluta, poderia constituir-se como representação da alteridade de Janair, mulher negra, elevada à máxima potência.

Derrida, em seu livro *O animal que logo sou* (2002), ao descrever toda a violência que o ser humano inflige aos demais animais que não humanos, diz que o animal representa a *alteridade absoluta* para os seres humanos. Assim, em consonância com Derrida, Appiah, explicando o racismo e o racialismo, diz que é provável que um ser humano se compadeça mais de um golfinho do que de um anfíbio, já que os golfinhos são mamíferos como nós e, dessa forma, são parentes mais próximos. Da mesma forma, também tendemos a nos identificar mais com “oncinhas pintadas, zebrinhas listradas, coelhinhos peludos”, como diz a música dos Titãs, do que com insetos tais como a barata, que, ao contrário, costumam nos inspirar ojeriza. Pode-se inferir, portanto, que, se para Derrida os animais representam, para nós, humanos, a alteridade absoluta, quanto menor o grau de parentesco com dado animal, mais absoluta é esta alteridade.

Após o golpe que inflige à barata, G. H. sente-se como se fosse a própria barata, num esforço de apreender a alteridade em si, de sentir-se na pele da barata, fazendo um exercício de se aproximar daquele outro, daquele inseto asqueroso que expelia uma massa pegajosa:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais *branca* no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim [...] (LISPECTOR, 2009, p. 64).

Possível sensação provocada pela hipnose que a barata à morte provocou em G.H., e também um exercício que Clarice Lispector aponta em outro texto:

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha

experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu (LISPECTOR, 1999, p. 23).

E depois vem a valorização desse outro, de volta a G. H.: “Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas joias. É toda rara, parece um único exemplar” (LISPECTOR, 2009, p. 70). Após colocar-se no lugar desse outro, ela percebe que esse outro pode até mesmo ser uma joia, uma raridade, algo precioso. Ela precisa vestir a roupagem do outro para reconhecer e valorizar o outro.

3.3. O medo e a culpa

G.H., ela que não conhecia a violência, parece assustar-se com o ímpeto de violência que a acometera:

–Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas (LISPECTOR, 2009, p. 66).

E assim, tentando se organizar, surge também a culpa cristã:

Eu me senti imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era o proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo (LISPECTOR, 2009, p. 70).

Assim se apodera a culpa de G.H. diante da máxima bíblica de “não comereis das impuras”, ela que havia provado da massa branca da barata. Mas essa parte do texto clariceano pode ser entendida não por via da Bíblia, mas sim por via dos índios antropófagos, que, como assinala Hans Staden, comiam os inimigos “não para matar a fome, mas por hostilidade, por grande ódio, e quando na guerra escaramuçam uns com os outros, gritam entre si, cheios de fúria: ‘[...] tua carne hoje ainda, antes que o sol se deite, deve ser meu manjar’.” (1974, p. 176) Assim, considerando que a barata simbolizava uma inimiga de estatura (uma “rainha africana”¹¹), e que sabe-se que os índios antropófagos tanto mais se deleitavam em

¹¹Santana e Fraga destacam Janair como “mulher guerreira e batalhadora na história africana” (2010, p. 518), reiterando observação já feita por Amariles Guimarães Hill e registrada por Olga de Sá em *A*

comer combatentes valentes, dessa forma pode-se entender a manducação da barata por G.H., apropriando-se da honra da inimiga que também é a própria barata, enquanto tal.

Hans Staden também descreve que

quando uma mulher espiolha alguém, come os piolhos. Perguntei-lhes muitas vezes por que assim faziam e responderam-me que eram seus inimigos, que lhes comiam alguma coisa da cabeça, e queriam vingar-se deles (STADEN, 1974, p. 170).

Assim talvez G.H. quisesse vingar-se do que era a “miniatura de um animal enorme”, que lhe causava tanta ojeriza: “Se ela [a barata] não estivesse presa e se fosse maior do que eu, com neutro prazer ocupado ela me mataria” (LISPECTOR, 2009, p. 84-85). E antes de experimentar a massa branca amarelecida da barata, G.H. perde-se em solilóquios fitando o inseto, que a cada vez expelia mais milímetros e milímetros de massa branca, tais como as vítimas dos índios antropófagos expõem-se diante dos que os comerão com danças. Essa aproximação do ato de comer a barata empreendido por G. H. com a antropofagia corrobora o trecho que já citamos anteriormente, escrito por Sartre, de que o gosto que o outro tem de si é percebido pelo sujeito como carne. E G. H. demonstra interesse em saber o que a barata pensa, ou seja, qual o gosto ela teria para si mesma, o que G. H. só pode fazer provando da carne da barata. Sartre também adverte que a intuição do corpo do outro como carne provoca náusea, o que também é sentido por G. H., após experimentar a carne da barata.

3.4. A despersonalização

Toda a tergiversação empreendida pela narradora G.H. é para evitar falar da massa branca da barata que provará, o que ela acaba por fazer (a narração da manducação da barata). Essa tergiversação e esse solilóquio diante da barata culminam na despersonalização apontada coerentemente por Rafaela Teixeira Zorzanelli:

Os dilemas corporificados nas personagens [de Clarice] retratam uma experiência de desorganização subjetiva que os fazem [os personagens] experimentar um desassossego, um mal-estar, uma margem de alheamento em relação ao mundo supostamente estável

escritura de Clarice Lispector de que o nome Janair é abreviação de Janaína Iemanjá, “a rainha do mar nos cultos africanos” (idem).

até então. Deve-se ressaltar que, por meio dessa experiência de desorganização, abrem-se possibilidades de criar outras modalidades de relação consigo e com o mundo, outras formas de sentir. E quem dirá que até mesmo uma reinscrição nos hábitos antigos já não seria diferente? (2005, p. 32).

Irônico é pensar que tal desorganização decorre inicialmente da organização do quarto de empregada de G.H., o qual G.H. supunha encontrar desorganizado: “[...] o ato ínfimo de G.H. não funciona como ponto de partida de sua derrocada no humano, mas como o que atesta e sintetiza tal derrocada, já iniciada desde a entrada no quarto” (ZORZANELLI, 2005, p. 45). Mas nada disso – a despersonalização da personagem G.H., a perda da “montagem humana” (LISPECTOR, 2009, p. 12), a “salvação às avessas” (ZORZANELLI, 2005, p. 31) – teria acontecido se G.H. não odiasse a empregada silenciosa e se em G.H. não se pudesse notar certa forma de racismo e de racialismo, culminando, tanto o ódio quanto o racismo, no assassinato da barata, a qual posteriormente seria saboreada.

Enfim entrando, através de tudo isso, no processo de despersonalização, G.H. inaugura então o que Zorzanelli chama do estado de pensar-sentir:

É a ânsia de conviver com algo que, a todo tempo, se faz sentir extremamente próximo e, no entanto, inultrapassável; ou como aquilo que se torna inefável no justo momento de sua maior comunicabilidade (ZORZANELLI, 2005, p. 58).

Esse estado, que Zorzanelli correlaciona com a neutralidade, tem eco em *A paixão segundo G.H.* quando, hipnotizada pela barata, antes de prová-la, G.H. supõe que a barata tenha um gosto neutro, além de dizer que “A grande realidade neutra do que eu estava vivendo me ultrapassava na sua extrema objetividade” (LISPECTOR, 2009, p. 99).

O processo de despersonalização também desencadeia em G.H., segundo Zorzanelli, o estado da *vida larga*, que é indiferenciada da vida individual e é “desapossada, não localizada em nós, tampouco, em lugar algum” (ZORZANELLI, 2005, p. 66) e faz atingir um ponto de isenção. Ainda segundo Zorzanelli, a despersonalização também conduz ao estágio do pré-pensamento, no qual o pensamento não tem finalidade prática. Daí a tergiversação empreendida por G.H.: “Esse pré-pensamento pensa a si mesmo e não tem autor ou finalidade – ou melhor,

seu fim último é o próprio ato de pensar, seu autor é ninguém” (ZORZANELLI, 2005, p. 70).

Zorzanelli diverge de nosso ponto de vista no que tange à explicação da manducação da barata por G.H.. Para a referida crítica, G.H. se familiariza com a barata “E a tal ponto chega essa familiaridade, que só restava lambar a barata, o neutro as unia” (2005, p. 81). Acreditamos que essa explicação seja ponderável, o que não desdiz a nossa, já que G.H. atinge o neutro através do ódio que sentia por Janair, que acaba por ser simbolizada pela barata assassinada, que por sua vez, vira manjar para G.H.: neutro manjar, com o qual G.H. se familiariza tal qual os índios antropófagos se familiarizavam com seus futuros manjares dançantes, no ritual antes de eles virarem refeição.

Zorzanelli também destaca a atualidade em sua relação com a despersonalização:

Se é por meio da despersonalização que tal plano [o plano inexpressivo] se converte em construções sensíveis inéditas e imprevistas, é também por meio dela que a atualidade – atributo do neutro – se converte numa experiência temporal que se desdobra sobre o vivido (2005, p. 98).

Assim se compreende porque G.H., em sua tergiversação, diz estar no instante-já: “Mas agora, é nesta atualidade neutra da natureza e da barata e do sono vivo de meu corpo, que eu quero saber o amor” (LISPECTOR, 2009, p. 87). Zorzanelli diz também como roçar o inumano, tal como faz G.H., desperta esse estado de amor. Feitas estas considerações sobre o romance *A paixão segundo G. H.*, partiremos agora para a análise do conto “A mensagem”.

CAPÍTULO IV:

O que diz “A mensagem”?

Sobre o conto clariceano “A mensagem”, publicado inicialmente em *A legião estrangeira*, em 1964 (mesmo ano em que foi publicado o romance *A paixão segundo G. H.*, como já anteriormente mencionado) e que atualmente se encontra em *Felicidade clandestina* (desde 1971), Benedito Nunes já havia assinalado a angústia presente no texto e Affonso Romano de Sant’Anna escreveu o seguinte:

Em ‘A mensagem’ trabalhando sobre a linguagem, a narradora contraponteia 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.

Numa primeira fase rapaz 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 desnordeado pela revelação acaba aclamando por ‘mamãe’ (SANT’ANNA, 1990, p. 172-173).

Desenvolvendo e aprofundando um pouco mais este esquema proposto por Affonso Romano, iniciamos a análise com a discussão sobre a experiência da alteridade no referido conto.

4.1. O conto defrontado por teorias de Simone de Beauvoir e Jacques Derrida

No conto “A mensagem”, Clarice Lispector subverte e anula a noção de alteridade. Subversão e anulação decorrentes do paradoxo contido na própria noção de alteridade, já que só é *outro* aquele que foi pensado pelo *sujeito*, por sua vez o “outro do outro”. No texto “A experiência maior” (já citado neste trabalho), diz Clarice: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o

outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (LISPECTOR, 1999, p.23). Porém, após subverter e anular tal noção no conto “A mensagem”, Clarice a reforça sob o ponto de vista do sujeito, para finalmente mostrar sua fragilidade.

No início do conto, no qual não por acaso a palavra “outros” aparece várias vezes destacada pela autora, vemos um rapaz que se surpreende por “poder falar sobre coisas que realmente importavam” com uma moça, ou seja, com um ser de *outro* sexo, seu outro, seu *alter*. Mas como apresenta uma característica em comum (a angústia), a personagem designada como moça deixa de ser o outro, para ser o mesmo: “Naturalmente, o fato dela também sofrer simplificara o modo de se tratar uma moça, conferindo-lhe um caráter masculino. Ele passou a tratá-la como camarada” (LISPECTOR, 1998, p.121), o que não passa despercebido pela moça: “Ela mesma também passou a ostentar com modéstia aureolada a própria angústia, como um novo sexo” (LISPECTOR, 1998, p. 121).

Atingindo ambos o hibridismo, ou seja, encontrando-se ambos no mesmo patamar, o rapaz, não suportando o status de *mesmo* que relega à moça, inventa sempre novos degraus a serem galgados a fim de *superar* a moça: “*superava* tudo antes dela, só depois é que a moça o alcançava” (LISPECTOR, 1998, p.121).

Mas a moça “já começara a não sentir prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa” (LISPECTOR, 1998, p. 122). Bem, sobre a alteridade, diz Simone de Beauvoir que ela

é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. [...] Os judeus são ‘outros’ para o anti-semita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para a classe dos proprietários (BEAUVOIR, 1980, p. 11).

Seguindo essa linha de raciocínio, Beauvoir recorre a Lévi-Strauss para ilustrar a atração que o ser humano sente por pensar as relações biológicas¹²

sob forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria, que se apresentam sob formas definidas ou formas vagas, constituem menos fenômenos que cumpre explicar que os dados fundamentais e imediatos da realidade social (BEAUVOIR, 1980, p. 11).

¹²Oyěùmí critica o determinismo biológico vigente na cultura ocidental no qual a biologia justifica a organização do “mundo social”.

Em seguida Beauvoir recorre a Hegel para lembrar que uma consciência sempre se dirige a outra com hostilidade e conclui: “o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto” (BEAUVOIR, 1980, p. 12). No conto de Clarice, o rapaz sujeita a moça à condição de objeto para logo em seguida resgatá-la ao *status* de sujeito, de igual, para depois novamente impor-lhe a condição de *outro*, de inessencial.

Mas, ainda segundo Beauvoir, a outra consciência, a do *outro*, lhe opõe uma pretensão recíproca nos demais casos de alteridade (nativo/estrangeiro; entre aldeias, clãs, nações, classes), o que não ocorre no caso da mulher em relação ao homem. Daí Beauvoir conclui que a submissão decorre do vínculo da sexualidade que ata a mulher ao homem: em outro conto, “Os desastres de Sofia”, escreve Clarice:

[...] havia meninos que eu escolhera e que não me haviam escolhido, eu perdia horas de sofrimento porque eles eram inatingíveis, e mais outras horas de sofrimento aceitando-os com ternura, *pois o homem era o meu rei da Criação; havia a esperançosa ameaça do pecado*, eu me ocupava com medo em esperar [...] (LISPECTOR, 1998, p. 102, grifo nosso).

Embora a moça e o rapaz de “A mensagem” fossem como “homossexuais de sexo oposto” (LISPECTOR, 1998, p. 122-123) e houvesse hostilidade entre ambos, a moça não lhe opunha a pretensão reciprocamente, assim como diz Beauvoir. Porém, a filósofa atribui a falta dessa pretensão à sexualidade e à criação dos filhos, o que não é o caso de nosso “casal”.

Beauvoir diz ainda que “[...] a violência [não apenas a física] cometida contra outrem é a afirmação mais evidente da alteridade desse outrem” (BEAUVOIR, 1980, p. 94). O que é exemplificado no conto pela ofensa moral que o rapaz infligia à moça:

Sobretudo a moça já começara a não sentir prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa. Ao mesmo tempo que isso a lisonjeava, ofendia um pouco: era como se ele se surpreendesse de ela ser capaz, exatamente por não julgá-la capaz. Embora, se ambos não tomassem cuidado, o fato dela ser mulher poderia de súbito vir à tona. Eles tomavam cuidado (LISPECTOR, 1998, p. 122).

Se viesse à tona, talvez a ofensa fosse ainda maior. Na sequência do conto, a moça e o rapaz, que precisavam estar desprevenidos para serem capturados, são enfim capturados. Pela casa *angustiada*. Mas até a experiência da casa o rapaz a supera

primeiro que a moça: depois de, ao ouvir da moça “um grunhido, uma espécie de soluço ou tosse”, pensa: “Meio que chorar nessa hora é bem de mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 131). E ele espera que ela se recomponha, espera-a com o seu orgulho de ser homem, enquanto “a moça saiu de tudo isso com o ruço meio manchado, e enfeitada por um colar azul” (LISPECTOR, 1998, p. 132). Ao que o rapaz, com cinismo, descobre que “ela não passava de uma moça” e se despede dela com altivez.

Despediram-se e [...] apertaram-se as mãos, pois ela, na falta de jeito de em tão má hora ter seios e um colar [...]. *Ela não era nada*, e afastou-se como se mil olhos a seguissem, esquiva *na sua humildade de ter uma condição* (LISPECTOR, 1998, p. 132, grifo nosso).

Condição *posta* pelo homem, pensada pelo homem, em referência ao homem, condição esmiuçada por Simone de Beauvoir em seu tratado sobre a mulher, *O segundo sexo*:

Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. [...] Praticamente, assim como para os Antigos havia uma vertical absoluta em relação à qual se definia a oblíqua, há um tipo humano absoluto que é o tipo masculino. A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos. Encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão. [...] Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito; ela é o Outro (BEAUVOIR, 1980, p. 9 - 10).

A moça “esquiva na sua humildade de ter uma condição” (LISPECTOR, 1998, p. 132): a condição de fêmea, a condição de *outro*, a condição de “inessencial perante o essencial”.

Mais adiante, o rapaz, observando a moça enquanto ela se afasta, “a examinou incrédulo, com um interesse divertido” (LISPECTOR, 1998, p. 133), duvidando da capacidade da mulher de se angustiar: a mulher é de novo o *outro*.

E a dúvida fez com que ele se sentisse muito forte. “Não, mulher servia mesmo era para outra coisa, isso não se podia negar.” O rapaz sentiu então que era de um amigo que precisava. “Sentiu-se então limpo e franco, sem nada a esconder, leal como um *homem*. [...] Enquanto ela saiu costeando a parede como uma intrusa, já quase mãe dos filhos que um dia teria, o corpo presentindo a submissão, corpo *sagrado* e *impuro* a carregar.”¹³ O rapaz olhou-a, espantado de ter sido ludibriado pela moça tanto tempo, e quase sorriu, quase sacudia as asas que acabavam de *crescer*. *Sou homem, disse-lhe o sexo em obscura vitória. De cada luta ou repouso, ele saía mais homem, ser homem se alimentava mesmo daquele vento que agora arrastava poeira pelas ruas do Cemitério João Batista. O mesmo vento de poeira que fazia com que o outro ser, o fêmeo, se encolhesse ferido, como se nenhum agasalho fosse jamais proteger a sua nudez, esse vento das ruas* (LISPECTOR, 1998, p. 133, grifo nosso).

Talvez seja *esmagar as entrelinhas* dizer que se os sistemas de oposição pensados pelo ser humano – ou talvez pelo Homem mesmo, já que a mulher não lhe opõe uma pretensão recíproca e, nos casos em que ela é sujeito junto com o homem (semitas X anti-semitas, por exemplo), nesses casos ela é um sujeito subalterno – não constituem fenômenos, o vento, este sim um fenômeno legítimo, o mero vento revigora a virilidade do rapaz e *desnuda* (apontando sua *condição*) e *encolhe o ser fêmeo*, pois o vento lembra aos personagens, através do tato, que eles são corpo, o corpo *macho* e o corpo *fêmeo*, e tal lembrança reaviva em suas mentes toda uma carga histórica e ideológica de opressão:

[...] haverá, portanto, constantes na ligação do ontológico ao sexual. Em dada época, as técnicas, a estrutura econômica e social de uma coletividade descobrem, a todos os seus membros, um mundo idêntico; haverá também uma relação constante da sexualidade com as formas sociais; indivíduos análogos, colocados em condições análogas, perceberão no dado significações análogas; essa analogia não cria uma universalidade rigorosa, mas permite encontrar tipos gerais nas histórias individuais (BEAUVOIR, 1980, p.67).

O vento que alimenta a virilidade do rapaz também encolhe “o *outro ser, o fêmeo*”. Se, segundo Beauvoir, o termo “fêmea” é pejorativo¹⁴, no conto de Clarice ele ainda aparece no masculino, pois a moça é, ao mesmo tempo o *outro* e o *mesmo*, já que a ficcionalidade de Clarice Lispector inscreve essa teatralidade viciosa entre o mesmo do outro e o outro do mesmo. Tanto faz ser outro e mesmo num sistema simbólico-

¹³ Sagrado, pelo poder de gestação, atribuído ao misticismo nos primórdios da humanidade; impuro, pois “o cristianismo, apesar de seu ódio à carne, respeita a virgem consagrada e a esposa casta e dócil” (BEAUVOIR, 1980, p. 101).

¹⁴ Beauvoir discorre sobre o fato da palavra “macho” constituir um elogio para o homem, enquanto que para esse mesmo homem “o epíteto ‘fêmea’ soa como um insulto” (1980, p. 25).

ideológico em que o mesmo institui o outro, o designa, e este, o outro, por sua existência mesmo, pressupõe e legitima o outro, na sua condição de outro, de não valor, já que o valor é o mesmo, é o Homem. Homem enquanto macho da espécie e enquanto própria espécie humana, já que é *outro* também o animal de que nos fala Derrida em *O animal que logo sou* (2002), numa história humana em que logocentrismo, patriarcalismo e especismo (para não falar em etnocentrismo, já referido em citação de Beauvoir) se confundem.

O rapaz, vendo a moça afastar-se, desnuda-a com o olhar: acompanha-a “com olhos pornográficos e curiosos que não pouparam nenhum detalhe humilde da moça” (LISPECTOR, 1998, p. 133). Nudez que pode ter feito o próprio rapaz sentir-se nu, num jogo de reflexo em que quem vê (“o outro do outro”) também é visto (pelo outro)¹⁵, desvelado e nu, remontando à Gênese¹⁶. Segundo Derrida, o homem, ao vestir-se, realça a sua nudez, cobre-se porque tem consciência de sua nudez: “O animal estaria *na* não nudez porque nu, e o homem *na* nudez precisamente lá onde ele não é mais nu” (DERRIDA, 2002, p. 18). E a experiência de se sentir nu na frente de *outro*, seja o *outro* uma mulher ou um animal¹⁷, por exemplo, o gato, é o que faz com que Derrida sinta a experiência da “alteridade absoluta do vizinho ou do próximo” (DERRIDA, 2002, p. 28). Após desnudar a moça com o olhar, a seguinte cena se desenrola:

A moça que de súbito pôs-se a correr desesperadamente para não perder o ônibus... Num sobressalto, fascinado, o rapaz viu-a correr como uma doida para não perder o ônibus, intrigado viu-a subir no ônibus como um macaco de saia curta (LISPECTOR, 1998, p. 133).

Como um *macaco*, como um animal, portanto, o animal, o *ser nomeado*, que é nomeado mas não nomeia, “um *teorema*, uma coisa vista mas que não vê” (DERRIDA, 2002, p. 33), e nomeado pelo homem antes da criação da mulher, na Gênese bíblica, pelo Isch antes de Ischa: “a nominação dos animais se faz *ao mesmo tempo* antes da criação de Ischa, a mulher saída do homem, e,

¹⁵ “[...] a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele [o animal], olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do *outro absoluto*, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato” (DERRIDA, 2002, p. 28, grifo nosso).

¹⁶ Mito que Derrida não toma por verdade ou veredito, mas como tradução “de um certo ‘estado’, de uma certa situação – do processo, do mundo, da vida entre esses viventes para a morte que são as espécies animais, os outros ‘animais’ e os homens” (DERRIDA, 2002, p. 83).

¹⁷ Derrida se insurge contra a generalidade desse termo, utilizado sempre no singular para abranger todas as espécies que não o homem, e propõe então um novo termo: *animot*.

consequentemente, antes que eles se sentissem nus [...]” (DERRIDA, 2002, p. 36-37); e “como um macaco *de saia curta*”, o ser *fêmeo* nomeado, “limite abissal do humano: o inumano ou a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar” (DERRIDA, 2002, p. 31). Sem ignorar que, na recém-citada passagem, Derrida se refere ao homem enquanto ser humano, diante do animal, o mesmo se dá com o homem enquanto macho da espécie humana, diante da mulher: e não por acaso a palavra *homem* designa não só o macho como toda a espécie humana.

Na Gênese, o homem ganha ascendência sobre os demais animais sozinho, sem a mulher. Assim, o macaco está sob seu jugo. Ao ver a moça como um *macaco*, o rapaz está demarcando a sua superioridade sobre o ser *fêmeo*: “como um macaco *de saia curta*”. A superioridade que o homem tem sobre os demais animais – por exemplo o macaco – superioridade que ele adquiriu sem ajuda da mulher, e que, portanto, pode aplicar a ela mesma.

Após toda essa hostilidade dirigida à moça, porém, a *mensagem*, mensagem logocêntrica, etnocêntrica, patriarcal e especista, transmitida durante séculos, revela-se frágil e se desmorona. O rapaz, que, como a moça, não queria ser enganado pelos *outros*, no entanto se deixa contaminar por essa “mentira pressurosa com que os *outros* tentavam ensiná-lo a ser um homem” (LISPECTOR, 1998, p. 135, grifo da autora), por essa *mensagem* que os *outros* teceram através da história nesse “sistema de duro juízo final, que não permite nem um segundo de incredulidade senão o ideal desaba” (LISPECTOR, 1998, p. 135), fragilidade que explica por que a mentira tem que ser reforçada sempre, fragilidade reforçada no final do conto, com o rapaz, que tão autossuficiente se julga no seu orgulho de se sentir homem, chamando a sua mãe, como a pedir-lhe colo, nesse momento de desamparo em que a *mensagem* secular se revela uma mentira e o “ideal desaba”: o ideal do homem que se julga autossuficiente no reino de seu sexo, e, no entanto, nunca se desgruda da barra da saia de sua mãe. “Mas e a mensagem?! A mensagem esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto. Mamãe, disse ele” (LISPECTOR, 1998, p. 135).

Tendo, dessa forma, ampliado a análise de Affonso Romano, a seguir, a exemplo do que fizemos no capítulo anterior, iremos aproximar o conto clariceano “A mensagem” de alguns conceitos sartreanos desenvolvidos principalmente em *O ser e o nada* (2012).

4.2. Ecos de Sartre no conto “A mensagem”

De acordo com Sartre, a sexualidade é inerente ao ser humano, e a forma de apreender a sexualidade do Outro é o desejo. E o desejo não é tal como a fome, que visa por fim último a sua própria supressão. Ainda que o desejo vise um corpo, é um corpo cuja consciência “constitui seu sentido e sua unidade” (SARTRE, 2012, p. 481). Ao mesmo tempo, o desejo, enquanto certa forma de consciência, é uma consciência que quer se fazer corpo, que quer “atolar-se no corpo” (SARTRE, 2012, p. 484) e “é uma consciência que se faz corpo para apropriar-se do corpo do Outro” (SARTRE, 2012, p. 484). No desejo, “faço-me carne em presença do Outro para me apropriar da carne do Outro” (SARTRE, 2012, p. 484). O corpo do Outro passa a ser um meio através do qual meu corpo é revelado como carne. Só que, em primeiro lugar, o corpo do Outro não aparece a mim como carne, aparece em movimento dentro de determinada situação:

como vimos, não seria possível perceber o corpo do Outro como carne pura, ou seja, a título de objeto isolado mantendo relações de exterioridade com os demais istos. O corpo do Outro é originariamente corpo em situação; a carne, ao contrário, aparece como *contingência pura da presença*. Comumente, acha-se disfarçada por maquilagem, roupas etc.; sobretudo, é disfarçada pelos *movimentos*: nada menos “carnal” que uma dançarina, ainda que nua. O desejo é uma tentativa de despír o corpo de seus movimentos, assim como de suas roupas, e fazê-lo existir como pura carne; é uma tentativa de *encarnação* do corpo do Outro (SARTRE, 2012, p. 484).

A partir desse raciocínio, Sartre conclui que as carícias são forma de se apropriar do corpo do Outro: não são um suave toque ou um contato (tal como poderia ser do sujeito atuando sobre si mesmo), e sim uma forma de modelar: “Acariciando o Outro, faço nascer sua carne pela minha carícia, sob meus dedos. A carícia é o conjunto das cerimônias que *encarnam* o Outro” (SARTRE, 2012, p. 485). Para Sartre o corpo do Outro, originariamente, não está encarnado para mim, justamente por estar inserido numa situação qualquer, e também não está encarnado para ele mesmo, já

que este agia tendo por objetivo um fim qualquer, absorvido por uma sequência de movimentos:

A carícia faz nascer o Outro como carne para mim e para ele. E, por carne, não entendemos uma *parte* do corpo, como derme, tecido conjuntivo ou, precisamente, epiderme; não se trata tampouco e forçosamente do corpo “em repouso” ou adormecido, embora geralmente seja assim que revela melhor sua carne. Mas a carícia revela a carne despindo o corpo de sua ação, cindindo-o das possibilidades que o rodeiam: destina-se a descobrir sob a ação a teia de inércia – ou seja, o puro “ser-aí” – que sustenta o corpo; por exemplo, *segurando* e *acariciando* a mão do Outro, descubro, sob o *apertar* que esta mão *primeiramente* é, uma extensão de carne e osso que pode ser capturada [...]. Assim, a carícia de modo algum difere do desejo: acariciar com os olhos e desejar são a mesma coisa: *o desejo se expressa pela carícia assim como o pensamento pela linguagem*. E, precisamente, a carícia revela a carne do Outro enquanto carne, tanto para mim como *para o outro* (SARTRE, 2010, p. 485).

Porém, Sartre observa que simplesmente segurar o outro não é acariciá-lo. Acariciá-lo é fazer com que o outro sinta seu corpo motivado pelo prazer e tomado pela passividade, “acariciando-se nele, mais do que o acariciando” (SARTRE, 2012, p. 485), o que justifica a languidez quase estudada dos gestos amorosos: trata-se de

levar o próprio corpo contra o corpo do Outro. Nem de empurrar ou tocar, no sentido ativo, mas de pôr contra. [...] Assim, a revelação da carne do Outro se faz por minha própria carne; no desejo e na carícia que o exprime, encarno-me para realizar a encarnação do Outro; e a carícia, realizando a encarnação do Outro, revela-me minha própria encarnação; ou seja, faço-me carne para induzir o Outro a realizar Para-si e para mim sua própria carne, e minhas carícias fazem minha carne nascer para mim, na medida em que é, para o Outro, carne que o faz nascer como carne; faço-o saborear minha carne por meio de sua carne, de modo a obrigá-la a sentir-se carne. De sorte que a posse aparece verdadeiramente como dupla encarnação recíproca. Assim, no desejo, há uma tentativa de encarnação da consciência (aquilo que anteriormente chamamos de empastamento da consciência, consciência turva etc.) a fim de realizar a encarnação do Outro (SARTRE, 2012, p. 485-486).

Sartre prossegue dizendo que meu corpo (utilizando a primeira pessoa para se referir ao *sujeito* em oposição ao *Outro*), vivido como carne, apreende os objetos do mundo como se estes fossem reenviados a minha carne. Torno-me passivo em relação a esses objetos do mundo e esses se revelam a mim pelo ponto de vista da passividade. Os objetos revelam, pois, minha encarnação. Assim, um

contato é *carícia*, ou seja, minha percepção não é *utilização* do objeto e transcender do presente com vistas a um fim; na atitude desejosa, perceber um objeto é acariciar-me nele. Assim, sou menos sensível à forma do objeto e sua instrumentalidade do que à sua matéria (granulosa, lisa, tibia, gordurosa, áspera etc.), e descubro em minha percepção desejosa algo como se fora a *carne* dos objetos [...] Desse ponto de vista, o desejo não é somente empastamento de uma consciência por sua facticidade, mas correlativamente o enviscar de um corpo pelo mundo; e o mundo se faz *viscoso*; a consciência é tragada em um corpo que é tragado no mundo (SARTRE, 2012, p. 487).

Mas o desejo não é uma relação com o mundo, é uma relação com o Outro na qual o mundo aparece como fundo. Mas o Outro, presente ou ausente, pode me revelar o mundo do desejo. O desejo é desejo de revelar-me como carne para outra carne.

O desejo não é absolutamente um acidente fisiológico, um prurido de nossa carne que, fortuitamente, poderia aferrar-nos na carne do Outro. Mas, muito pelo contrário, para que *haja* minha carne e a carne do Outro, é necessário que a consciência penetre previamente no molde do desejo. Esse desejo é um modo primitivo das relações com o Outro, que constitui o Outro como carne desejável sobre o fundo de um mundo do desejo (SARTRE, 2012, p. 488).

O desejo é desejo de se apropriar da liberdade do Outro, o que é um paradoxo já que só posso captar o Outro enquanto objeto: o objetivo do desejo é, então, que a liberdade do Outro

fique 'coagulada' na facticidade [...] Eis o ideal impossível do desejo: possuir a transcendência do Outro enquanto pura transcendência e, ao mesmo tempo, enquanto *corpo*; reduzir o Outro à sua simples *facticidade*, por estar então no meio de meu mundo, mas fazendo com que tal facticidade seja uma presentificação perpétua de sua transcendência nadificadora (SARTRE, 2012, p. 489).

Ao desejar o Outro dentro de determinada situação, procuro despir o Outro de cada detalhe desta situação para deixar evidente a pura facticidade desse Outro. O estado de turvação almejado pelo desejo não é premeditado, pois o desejo "comporta em si mesmo seu sentido e sua interpretação" (SARTRE, 2012, p. 491). O objetivo do desejo é afastar os atos e as funções do Outro para alcançar este Outro em sua carne, e, ao fazer isso, realizo minha encarnação. Mas também intento que o Outro se faça carne para si mesmo. Assim, o Outro reduzido a ser mera carne não pode desafiar-me ou surpreender-me transcendendo-me, já que está objetificado, e, assim, pode ser tocado, apalpado, possuído. "[...] o desejo é um convite ao desejo. Só a minha carne sabe encontrar o caminho para a a carne do Outro, e levo minha

carne contra a dele para despertar no Outro o sentido da carne” (SARTRE, 2012, p. 492).

Mas, embora, a princípio, o desejo visasse um corpo como consciência, durante o ato sexual, o Outro acaba voltando à sua condição de objeto, e o fato de agarrar algo diferente do que queria agarrar a princípio é a origem do sadismo. O objetivo do sádico é

captar e subjugar o Outro, não somente enquanto Outro-objeto, mas enquanto pura transcendência encarnada. Mas, no sadismo, a ênfase é dada à apropriação instrumental do Outro-encarnado. Esse “momento” do sadismo na sexualidade, com efeito, é aquele em que o Para-si encarnado transcende sua encarnação a fim de se apropriar da encarnação do Outro. Assim, o sadismo é negação de ser encarnado e fuga de toda facticidade, e, ao mesmo tempo, empenho para apoderar-se da facticidade do outro. Mas, já que não pode nem quer realizar a encarnação do outro por meio da própria encarnação, e já que, por isso mesmo, não tem outro recurso senão tratar o Outro como objeto-utensílio, o sádico busca utilizar o corpo do Outro como ferramenta de modo a realizar no Outro uma existência encarnada. O sadismo é um esforço para encarnar o Outro pela violência, e esta encarnação “à força” já deve ser apropriação e utilização do Outro. O sádico procura – tal como o desejo – despir o Outro dos atos que o disfarçam. Procura descobrir a carne por baixo da ação (SARTRE, 2012, p. 495-496).

Porém, ao mesmo tempo que o sádico quer revelar ao Outro que este Outro é carne, e o faz à força, procura recusar a própria carnalidade, visando a “apropriação imediata”: mas o sádico acaba frustrado já que desfruta simultaneamente a carne do outro e sua “própria não encarnação” e deseja uma não-reciprocidade no ato sexual:

desfruta o fato de ser potência apropriadora e livre frente a uma liberdade aprisionada pela carne. Eis por que o sadismo quer presentificar a carne à consciência do Outro *de outro modo*: quer presentificá-la tratando o Outro como instrumento; presentifica-a por meio da dor. Na dor, com efeito, a facticidade invade a consciência e, por fim, a consciência reflexiva é fascinada pela facticidade da consciência irrefletida. Portanto, há de fato uma encarnação pela dor. Mas, ao mesmo tempo, a dor é procurada *por meio de instrumentos*; o corpo do Para-si torturador já nada mais é que um instrumento para provocar a dor. Assim, o Para-si, desde a origem, pode nutrir a ilusão de apoderar-se à maneira instrumental da liberdade do Outro, ou seja, de verter esta liberdade na carne, sem deixar de ser aquele que *provoca*, que agarra, que captura etc. (SARTRE, 2012, pp. 496).

Assim, se para Sartre “todas as condutas complexas dos homens entre si não passam de enriquecimento dessas duas atitudes originárias [sadismo e masoquismo]” (2012, p. 504), podemos notar no conto “A mensagem” certo sadismo

no comportamento do rapaz com a moça, já que, se não podemos dizer que o rapaz “recusa a própria carne”, ele evita, contudo, ser objetificado pela moça, já que, sempre que ela diz que sente algo análogo ao que ele também sente, ele diz já ter superado esse estágio, sempre um degrau acima, sempre escorregadio: “Quando ele sofria, achava uma gafe ela falar em angústia. ‘Eu já *superei* esta palavra’, ele sempre *superava* tudo antes dela, só depois é que a moça o alcançava” (LISPECTOR, 1998, p. 121).

E o rapaz provoca dor na moça, não dor física, mas ofensas morais que se encaixam na situação de sadismo descrita por Sartre:

Ela, por exemplo, não queria erros nem mesmo a seu favor, queria a *verdade*, por pior que fosse. Aliás, às vezes tanto melhor se fosse “por pior que fosse”. Sobretudo a moça já começara a não sentir prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa. Ao mesmo tempo que isso a lisonjeava, ofendia um pouco: era como se ele se surpreendesse de ela ser capaz, exatamente por não julgá-la capaz (LISPECTOR, 1998, p. 122).

Se notamos que o rapaz evita ser objetificado, caímos também em outro tipo de situação (no modo de se relacionar com o Outro) analisada por Sartre: o ódio: “Aquele que odeia projeta não mais ser objeto de forma alguma; e a ira apresenta-se como um posicionamento absoluto da liberdade do Para-si frente ao Outro” (SARTRE, 2012, p. 509), além de que “a ira encerra um reconhecimento da liberdade do Outro” (SARTRE, 2012, p. 509), o que pode ser percebido no conto pelo tratamento a que o rapaz submete a moça. Porém nota-se reciprocidade: a moça também odeia o rapaz, após falhar nas suas tentativas “de utilizar seu ser-Para-outro” (SARTRE, 2012, p. 509), tentativas frustradas justamente pelo comportamento do rapaz. Como exemplo da ira da moça, ela que já havia sido demasiadamente provocada pelo rapaz, observemos o seguinte trecho:

Nessa tarde a moça estava de dentes cerrados, olhando tudo com rancor ou ardor, como se procurasse no vento, na poeira e na própria extrema pobreza de alma mais uma provocação para a cólera (LISPECTOR, 1998, p. 127).

Também nota-se reciprocidade no ódio que um sentia pelo outro no seguinte fragmento: “[...] apesar do que eles pensavam um do outro vingativamente nos momentos de mal contida hostilidade” (LISPECTOR, 1998, p. 127).

Sartre argumenta que, quando se odeia alguém, odeia-se a “totalidade-psíquica inteira” (SARTRE, 2012, p. 510) desse alguém, ao invés de se odiar tais ou quais características em particular. Odeia-se o Outro por ser percebido neste Outro uma liberdade para me julgar de tal ou qual maneira, como objeto – e na ira não quero ser reconhecido como objeto, pois, “na ira, dá-se uma compreensão de que minha dimensão de ser-alie-nado é uma servidão *real* que vem a mim pelos Outros. O que se projeta é a supressão dessa servidão” (SARTRE, 2012, p. 510).

No conto, talvez haja uma luta entre o rapaz e a moça para ver quem vai objetificar quem. Podemos perceber objetificação da moça efetuada pelo rapaz logo no início do conto em questão: “Naturalmente, o fato dela também sofrer simplificara o modo de se tratar uma moça, conferindo-lhe um caráter masculino. Ele passou a tratá-la como camarada” (LISPECTOR, 1998, p. 121). Objetificação que a personagem acata: “Ela mesma também passou a ostentar com modéstia aureolada a própria angústia, como um novo sexo” (LISPECTOR, 1998, p. 121). Mas em seguida ela se cansa dessa objetificação: “Sobretudo a moça já começara a não sentir prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa” (LISPECTOR, 1998, p. 122).

Sartre diz ainda que a experiência do nós – comunhão entre duas ou mais consciências, o que o filósofo diz ser experiência psicológica e não ontológica, sendo também tal experiência posterior (secundária) à experiência do ser-Para-outro, naturalmente conflitiva, tal como descrita pelo filósofo – a experiência do nós, portanto,

surge e desaparece caprichosamente, deixando-nos diante de Outros-objetos, ou bem ante um “se” impessoal que nos olha. Aparece como uma trégua provisória que se constitui no âmago do próprio conflito, e não como uma solução definitiva desse conflito (SARTRE, 2012, p. 529-530).

É assim que, unidos pela angústia em um *nós* – apesar da suspeita do rapaz por esse *nós* ser constituído com uma moça, e não por um par do mesmo sexo que o seu – mesmo tendo em comum algo que os une, o conflito permanece. E, se para Sartre o nós se divide em nós-sujeito e nós-objeto, sendo que para a constituição da relação do Nós-objeto depende da aparição de um Terceiro, o Terceiro aparece no conto como os *outros*, palavra que aliás sempre aparece destacada (em itálico) no

texto em questão, sendo o que une o rapaz e a moça em um *nós*, além da angústia, a juventude (sendo a angústia em parte ter relação com essa juventude): “E isso porque – se na boca dos *outros* chamá-los de ‘jovens’ lhes era uma injúria – entre ambos ‘ser jovem’ era o mútuo segredo, e a mesma desgraça irremediável” (LISPECTOR, 1998, p. 122).

Se a moça e o rapaz esperavam “algo que simbolizasse a plenitude da *angústia* para poderem se separar” (LISPECTOR, 1998, p. 126), simbolização que aparece no conto através da casa que recebe o epíteto de angustiada, a casa pode ser vista também como um personagem, um Terceiro, já que, inclusive, a casa fala:

Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande.

E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a casa grande (LISPECTOR, 1998, p. 129).

Se, como disse Sartre, a experiência do Nós se desfaz *caprichosamente*, deixando-nos diante de Outros-objetos, a aparição da personagem casa devolve a condição objetiva do rapaz e da moça e o conflito originário reaparece:

Ainda vacilante, ele esperou com polidez que ela se recompusesse. Esperou vacilante, sim, mas homem. Magro e irremediavelmente moço, sim, mas homem. Um corpo de homem era a solidez que o recuperava sempre. Volta e meia, quando precisava muito, ele se tornava um homem. Então, com mão incerta, acendeu sem naturalidade um cigarro, como se ele fosse os *outros*, socorrendo-se dos gestos que a maçonaria dos homens lhe dava como apoio e caminho. E ela?

Mas a moça saiu de tudo isso pintada com batom, com o ruge meio manchado, e enfeitada com um colar azul. Plumas que um momento antes haviam feito parte de uma situação e de um futuro, mas agora era como se ela não tivesse lavado o rosto antes de dormir e acordasse com as marcas impudicas de uma orgia anterior. Pois ela, volta e meia, era uma mulher (LISPECTOR, 1998, p. 132).

Realça-se, então, a condição de gênero. Mas o rapaz, que se apoia na “maçonaria dos homens” para se recuperar do susto provocado pela casa e que se reassegura tanto simplesmente por ser homem, sai da experiência um tanto quanto abalado – aliás, se ele não estivesse abalado, não precisaria recorrer a maçonaria nenhuma: voltando ao que Sartre fala sobre a carne (diretamente ligada ao desejo), podemos intuir, sim, que no final do conto, o rapaz acaba por desejar a moça:

Ele precisava dela com fome para não esquecer que eram feitos da mesma carne, essa carne pobre da qual, ao subir no ônibus como um macaco, ela parecia ter feito um caminho fatal. Que é! Mas afinal que é que está me acontecendo? assustou-se ele (LISPECTOR, 1998, p. 134-5).

E ele se assusta na medida em que não tinha *experiência*, palavra que aparece no diálogo entre o rapaz e a moça que “Falhavam em cada encontro, como se numa cama se desiludissem” (LISPECTOR, 1998, p. 123).

Mas o que vemos como desejo seria, na visão de Affonso Romano de Sant’Anna, estupefaciência pós-epifania, da qual moça e rapaz teriam saído “verdes e nauseados” (LISPECTOR, 1998, p. 130), dedução a qual não podemos ignorar, sendo mais provável, porém, a confluência das duas interpretações, e, como ficaram moça e rapaz “nauseados”, ainda num campo semântico que remete a Sartre. Para Affonso Romano,

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’ (SANT’ANNA, 1990, p. 178).

Aplicado ao conto, o evento que desencadeia a epifania seria a visão súbita da casa *angustiada* e, até o fim do conto, a moça e o rapaz não voltam ao “repouso inicial”. A seguir abordaremos mais demoradamente a questão patriarcal e posteriormente a angústia presentes no conto.

4.3. Patriarcado e angústia

Em seu livro *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu (2011) pesquisa a sociedade cabila a fim de nela encontrar vestígios do que permaneceu até hoje nas sociedades atuais como um todo. Utilizaremos de seu estudo para abordar o conto clariceano em análise.

No fato de no conto “A mensagem” o rapaz fazer questão de superar tudo antes da moça verifica-se uma dominação simbólica, tal qual a explicita Pierre Bourdieu, e nos seguintes trechos: “[...] o fato dela também sofrer simplificara o modo de se tratar uma moça, conferindo-lhe um caráter masculino” e “Ela mesma passou a

ostentar com modéstia aureolada a própria angústia, como um novo sexo” (LISPECTOR, 1998, p. 121), nota-se também consonância com Bourdieu:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis, como vimos acima, na representação que as mulheres cabilas fazem de seu sexo como algo deficiente, feio ou até repulsivo (ou, em nosso universo, na visão que inúmeras mulheres têm do próprio corpo, quando não conforme aos cânones estéticos impostos pela moda), e, de maneira mais geral, em sua adesão a uma imagem desvalorizadora da mulher (2011, p. 46-47).

A moça, inicialmente lisonjeada com o tratamento do rapaz, faz eco com o que diz Pierre Bourdieu como se a força simbólica se desse num passo de magia, que torna possível, num gasto extremamente pequeno de energia, o que “ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se veem por elas capturados” (BOURDIEU, 2011, p. 50).

Mas a moça logo se cansa desse jogo:

Sobretudo a moça já começara a não sentir prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa. Ao mesmo tempo que isso a lisonjeava, ofendia um pouco: era como se ele se surpreendesse de ela ser capaz, exatamente por não julgá-la capaz. Embora, se ambos não tomassem cuidado, o fato dela ser mulher poderia de súbito vir à tona. Eles tomavam cuidado (LISPECTOR, 1998, p. 122).

Porém, num trecho antes desse, o(a) narrador(a) diz: “Ela, por exemplo, não queria erros nem mesmo a seu favor, queria a *verdade*, por pior que fosse. Aliás, às vezes tanto melhor se fosse ‘por pior que fosse’.” (LISPECTOR, 1998, p. 122), donde se depreende que o que ela desejava mesmo é que o fato dela ser mulher viesse à tona. Entretanto, como adverte o próprio Bourdieu, as paixões do dominado não são daquelas “que se podem sustar com um simples esforço de vontade, alicerçado em uma tomada de consciência libertadora” (BOURDIEU, 2011, p. 51), pois as armas da consciência e da vontade não são suficientes para vencer a violência simbólica, já que “os efeitos e as condições de sua eficácia estão duradouramente inscritas no

mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações)” (BOURDIEU, 2011, p. 51)¹⁸.

No fato de a relação da moça e do rapaz constituir-se através de ambos sentirem angústia, esta é o “conhecimento que ambos têm em comum” que sustenta a violência simbólica que “se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (BOURDIEU, 2011, p. 47). Entendendo também como adesão que concede por parte do rapaz o fato dele tratar a moça como *camarada*.

Outro fato a ser ressaltado no conto “A mensagem” é que os personagens da moça e do rapaz tentavam fugir do papel destinado a eles como homem e mulher (seja como casal romântico, seja como “homem” e “mulher” separadamente), como seres políticos e existenciais, como seres no mundo, enfim (o que tem referência direta com ambos desejarem ser escritores e, com essa condição, desejarem adquirir voz *própria*), ou seja, tentavam se desviar do suposto “destino” já traçado previamente a eles, o que pode ser ilustrado pelo seguinte trecho: “Pois ambos queriam, acima de tudo, ser *autênticos*” (LISPECTOR, 1998, p. 121-122). Observa-se no “casal” uma luta obstinada contra a ideologia dominante, contra a ideologia dos *outros*, na qual certas palavras adquirem cargas perigosas, por reiterarem o mundo já dado:

[...] e jamais procurariam um par mais velho que lhes ensinasse, por que não eram doidos de se entregarem sem mais nem menos ao mundo feito.

Um modo possível de ainda se salvarem seria o que eles nunca chamariam de *poesia*. Na verdade, o que seria poesia, essa palavra constrangedora? Seria encontrarem-se quando, por coincidência, caísse uma chuva repentina sobre a cidade? [...] Mas ambos haviam nascido com a palavra poesia já publicada com o maior despudor nos suplementos de domingo nos jornais. Poesia era a palavra dos mais velhos. E a desconfiança de ambos era enorme, como de bichos. Em quem o instinto avisa: que um dia serão caçados. Eles já tinham sido por demais enganados para poderem agora acreditar. E, para caçá-los, teria sido preciso uma enorme cautela, muito faro e muita lábia, e um carinho ainda mais cauteloso – um carinho que não os ofendesse – para, pegando-os desprevenidos, poder capturá-los

¹⁸Porém, Bourdieu não culpa as mulheres por sua submissão, e sim diz que para haver mudança efetiva é necessário transformar as estruturas dominantes, que conferem “‘poder hipnótico’ a todas as suas manifestações, injunções, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas a ordens” (BOURDIEU, 2011, PP. 54-55).

na rede. E, com mais cautela ainda para não despertá-los, levá-los astuciosamente para o mundo dos viciados [...]. Ambos tinham, na verdade, repugnância pela maioria das palavras, o que estava longe de facilitar-lhes uma comunicação, já que eles ainda não haviam inventado palavras melhores: eles se desentendiam constantemente, obstinados rivais. Poesia? Oh, como eles a detestavam. Como se fosse sexo. Eles também achavam que os *outros* queriam caçá-los não para o sexo, mas para a *normalidade* (LISPECTOR, 1998, p. 124-125, grifo da autora).

Tentando fugir do *mundo feito*, tentavam fugir, dentre outras coisas, do patriarcalismo, já que este é inerente ao mundo adulto, ao mundo dos viciados (da sociedade em geral), que queriam evitar. É por isso que a casa em ruínas tanto os angustia, já que a casa é o símbolo por excelência do patriarcado, no qual as mulheres são encerradas e no qual o patriarca exerce seu controle e poder. Para Pierre Bourdieu, a dominação masculina é ratificada pela ordem social que funciona como “uma imensa máquina simbólica”: desde a divisão social do trabalho, que distribui as atividades conforme os dois sexos. Assim, o lugar de assembleia ou de mercado fica reservado aos homens, e a casa, às mulheres. Nas palavras do próprio Bourdieu:

Elas [as expectativas coletivas] estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública (ou a rua, lugar de todos os perigos) e a casa (já foi inúmeras vezes observado que, na publicidade ou nos desenhos humorísticos, as mulheres estão, na maior parte do tempo, inseridas no espaço doméstico, à diferença dos homens, que raramente se veem associados à casa e são quase sempre representados em lugares exóticos), entre os lugares destinados sobretudo aos homens, como os bares e os clubes do universo anglo-saxão, que, com seus couros, seus móveis pesados, angulosos e de cor escura, remetem a uma imagem de dureza e de rudeza viril, e os espaços ditos “femininos”, cujas cores suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam de fragilidade e de frivolidade (BOURDIEU, 2011, p. 72).

Obviamente que a moça e o rapaz se angustiam com a casa por diferentes motivos. O rapaz (assim como a moça), tão ávido na sua busca por autenticidade e repudiando o “mundo feito”, assim mesmo se choca com a ruína do símbolo do patriarcado, ele que apresentava características patriarcais, tão evidentes no início do conto (e não só no início) e a moça, desconfortável com o modo como o rapaz a tratava, parece não estar preparada para assumir essa ruína, tanto que ela demora mais que o rapaz a se recuperar do impacto que a casa causou em ambos.

Interessante notar que o casal, que tanto não queria ser capturado, é capturado justamente através da casa.

Mas a casa do conto não representa somente o patriarcado. A casa, por ser velha, representa o passado – todo o peso da civilização do qual a moça e o rapaz queriam se libertar (para serem *autênticos* e para não serem enganados pelo mundo dos mais velhos), eles não queriam carregar em seus ombros todo o peso da civilização passada, na qual está inserida, inclusive, o patriarcado, do qual o rapaz é um bom adepto, tanto que ele se apoia no “soluço ou tosse” (LISPECTOR, 1998, p. 131) da moça, do qual desdenha, para mais uma vez superar tudo antes dela:

Oh Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro. Eles queriam ser filhos. Mas não dessa endurecida carcaça fatal, eles não compreendiam o passado: oh, livrai-nos do passado, deixai-nos cumprir o nosso duro dever (LISPECTOR, 1998, p. 130).

Junto com todo o peso da civilização que a casa *angustiada* representava, há a cultura cristã herdada: “O gênero humano não começa, portanto, do início com cada indivíduo – pois assim não haveria de maneira alguma o gênero humano –, porém cada indivíduo recomeça com o gênero humano” (KIERKEGAARD, 2010, p. 36)¹⁹. É disso o que a moça e o rapaz (inutilmente) querem se desvencilhar: de carregar consigo mesmos todo o gênero humano e sua história, história na qual está incluído o cristianismo, e, já que é através da *angústia* que se estabelece a relação entre o rapaz e a moça, nada melhor que um Kierkegaard para explicar a angústia derivada do pecado original, o qual, aliás, ele denomina como “pecado hereditário”:

a angústia será mais refletida num indivíduo posterior do que em Adão, porque o aumento quantitativo acumulado pelo gênero humano faz-se valer no indivíduo posterior. Sem embargo, a angústia não é, nem neste caso nem em outro qualquer, uma imperfeição do homem, e pode-se dizer, ao contrário, *que quanto mais original é um homem*, tanto mais profunda será sua angústia, porque ao entrar na história do gênero humano ele precisa apropriar-se do pressuposto da pecaminosidade, que sua vida individual supõe. A pecaminosidade obteve, assim, em certo sentido, um poder maior, e o pecado hereditário vai crescendo (KIERKEGAARD, 2010, p. 57 – grifo nosso).

¹⁹ Já que a casa angustiada, como representação da civilização, pressupõe o cristianismo, traremos Kierkegaard à baila como suporte teórico desse cristianismo, o que não quer dizer que concordemos com o cristianismo por vezes patriarcal, por vezes inquisitório e por vezes fundamentalista deste autor, que, ainda com essas restrições, conserva sua astúcia.

Considerando então que o rapaz do conto disse à moça “com uma frieza que inesperadamente se quebrara em horrível bater de coração, que um rapaz é obrigado a resolver ‘certos problemas’ se quiser ter a cabeça livre para pensar” (LISPECTOR, 1998, p. 123), a vida do rapaz certamente supunha a *pecaminosidade* à qual se refere Kierkegaard, para quem “o pecado adentrou o mundo, e ficou estabelecido o sexual” (KIERKEGAARD, 2010, p. 52). Lembremos, a propósito, que o próprio Kierkegaard disse: “O mito faz com que se passe no exterior o que é interior” (2010, p. 50).

Engraçado observar que o rapaz do conto se espanta de uma moça também sentir angústia: “ele se viu falando com ela na sua própria angústia, e logo com uma moça!” (LISPECTOR, 1998, p. 120). Engraçado ele se surpreender com esse fato já que, segundo Kierkegaard, com uma postura um tanto quanto patriarcal (ou com uma opinião que seria o reflexo do encontrável numa sociedade patriarcal, mormente na época deste autor), “é evidente que a angústia é maior na mulher do que no homem” (2010, p. 78).

Segundo Kierkegaard, a pecaminosidade surgiu em Adão pelo salto qualitativo, e, nas gerações posteriores a Adão, o pecado se repete quantitativamente (ou seja, um indivíduo a mais que peca – e que por sua vez se angustia e sente culpa). Mas o pecado nas gerações posteriores não é qualitativo, visto que herdado (lembrando mais uma vez que Kierkegaard se refere ao que chamamos de “pecado original” como “pecado hereditário”). Mas a angústia no indivíduo posterior pode ser a mais (mais intensa) ou a menos (menos intensa) que em Adão. Assim, o rapaz do conto, se é que não se pode dizer que, como ente ficcional bastante posterior a Adão, se angustia mais que este, com certeza se angustia de maneira relativamente intensa. Aliás, “o rapaz pouco tinha do homem da Criação” (LISPECTOR, 1998, p. 127).

Considerando que a moça e o rapaz estavam, nos dizeres de Kierkegaard, na insciência da inocência – “Eles não sabiam, e usavam-se como quem se agarra em rochas menores até poder sozinho galgar a maior, a difícil e a impossível” e “um culpando o outro de não ter experiência” (LISPECTOR, 1998, p. 123) – esclarece-nos Kierkegaard que “é lógico que o indivíduo inocente não compreende ainda este

saber²⁰, pois ele só se compreende qualitativamente, porém este saber é por sua vez uma nova possibilidade, de modo que a liberdade, em sua possibilidade, relacionando-se com o sensual, torna-se uma angústia maior” (KIERKEGAARD, 2010, p. 80).

Ainda segundo Kierkegaard, desde que o cristianismo pôs no mundo que “a sensualidade é a pecaminosidade” (já que isto não ocorria no paganismo), tanto mais o indivíduo

que desde o primeiro momento de sua tomada de consciência foi colocado e influenciado de modo que para ele a sensualidade se identificou com a pecaminosidade, e este *mais* extremo se mostra na forma mais torturante da colisão quando em todo o mundo circundante ele não encontra absolutamente nenhum apoio (KIERKEGAARD, 2010, p. 81).

Assim, a moça parece representar para o rapaz o primeiro apoio que ele encontra, apoio que ele rejeita e desdenha justamente por vir de uma moça: “Não, mulher servia mesmo é para outra coisa, isso não se podia negar.’ E era de um amigo que ele precisava. Sim, de um amigo leal.” (LISPECTOR, 1998, p. 133). Como bem desenvolve Bourdieu,

as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens (2011, p. 55).

A moça, que serve de trampolim para a superação do rapaz, fixa-se demoradamente na casa já que a angústia “mantém uma comunicação maliciosa com seu objeto, não consegue desviar os olhos dele, nem mesmo o quer, pois se o indivíduo quiser fazê-lo, o arrependimento aparecerá” (KIERKEGAARD, 2010, p. 111).

Enquanto o rapaz, nos dizeres de Kierkegaard, barganha a possibilidade da qual se poderia aprender “qualquer coisa num sentido absoluto” (KIERKEGAARD, 2010, p. 165), apoiando-se para isso na “maçonaria dos homens” (LISPECTOR, 1998, p. 132) acendendo sem naturalidade um cigarro (ele que não queria ser capturado pelo

²⁰O saber a respeito da sensualidade – já que se depreende que os problemas que o rapaz resolvia, os resolvia sozinho, estando ambos, a moça e o rapaz, numa fase de transição: “Ele tinha dezesseis anos, e ela, dezessete” (LISPECTOR, 1998, p. 123) e “ele que de coração de mulher só recebera o beijo de mãe” (LISPECTOR, 1998, p. 120).

mundo dos viciados). Aliás, para Pierre Bourdieu, os dominantes também estão sujeitos à dominação:

ele mesmo particularmente lúcido com relação a essa espécie de esforço desesperado, e bastante patético, mesmo em sua triunfal inconsciência, que todo homem tem que fazer para estar à altura de sua ideia infantil de homem (BOURDIEU, 2011, p. 86).

A poesia que ambos queriam evitar é representada pela casa, que os surpreende num instante que “designa o presente como um tal que não tem pretérito nem futuro” (KIERKEGAARD, 2010, p. 94). A eternidade no instante em que vislumbram a casa os remete a um passado e a um futuro: “Este *Agora* encontra-se entre ‘era’ e ‘será’, e a unidade não pode, ao progredir do que passou para o que virá, pular por cima do *Agora*” (KIERKEGAARD, 2010, p. 91).

Se se define o tempo corretamente como a sucessão infinita, o próximo passo seria, aparentemente, determiná-lo como presente, passado e futuro. Entretanto esta distinção é incorreta, se com isso se quer dizer que ela se situa no próprio tempo; pois ela apenas surge em virtude da relação do tempo com a eternidade, e pela reflexão da eternidade nele. Se, com efeito, se pudesse encontrar uma base de apoio na sucessão infinita do tempo, ou seja, um presente que servisse de divisor, essa divisão seria inteiramente correta. Mas justamente porque todo e qualquer momento, assim como o é a soma dos momentos, é processo (um desfilar), então nenhum momento é um presente e, neste sentido, não há no tempo nem um presente, nem um passado, nem um futuro. Se acreditarmos que somos capazes de sustentar essa divisão, isto ocorre porque *espacializamos* um momento – mas com isso paralisamos a sucessão infinita – isto ocorre porque introduzimos a representação, fizemos do tempo algo para a representação, em vez de o pensarmos. Contudo, mesmo assim não nos comportamos corretamente, porque, mesmo para a imaginação, a sucessão infinita do tempo é um presente infinitamente vazio (KIERKEGAARD, 2010, p. 93).

A visão da casa, portanto, espacializa o momento e faz do tempo algo para a representação. A casa representa, justamente, a captura da moça e do rapaz para a poesia, para o mundo dos mais velhos, dos viciados.

Já que a casa diz aos personagens não ter segredo nenhum, a casa então era nada – em consonância com Kierkegaard que diz que a angústia surge diante do nada. Mas a casa não ter segredo nenhum pode ser mera ironia clariceana, já que, como dissemos, a casa pode representar o patriarcado, e, mesmo sem ter segredo nenhum, ser poesia.

Outro aspecto do conto que ainda gostaríamos de ressaltar é a utilização da palavra rede no conto:

E, para caçá-los, teria sido preciso uma enorme cautela, muito faro e muita lábia, e um carinho ainda mais cauteloso – um carinho que não os ofendesse – para, pegando-os desprevenidos, poder capturá-los na rede (LISPECTOR, 1998, p. 124-125),

o rapaz então parece enfim ser capturado, quando finalmente se apaixona pela moça no final do conto (melhor dizendo, ele, que não queria ser capturado, mas desde o primeiro instante demonstra postura patriarcal, finalmente se define pela rede do patriarcado – ou seja, à rede do mundo já dado, no qual se inclui o patriarcado): “Alguma coisa incômoda o desequilibrava. O que era? Um momento de grande desconfiança o tomava. Mas o que era?! Urgentemente, inquietantemente: o que era?” (LISPECTOR, 1998, p. 133-134) e

Ele precisava dela com fome para não esquecer que eram feitos da mesma carne, essa carne pobre da qual, ao subir no ônibus como um macaco, ela parecia ter feito um caminho fatal. Que é! Mas afinal que é que me está acontecendo? assustou-se ele.

Nada. Nada, e que não se exagere, fora apenas um instante de fraqueza e vacilação, nada mais que isso, não havia perigo (LISPECTOR, 1998, p. 134-135).

Para Bourdieu, a nossa relação com o próprio corpo se produz na aplicação

de esquemas fundamentais nascidos da incorporação das estruturas sociais, e que é continuamente reforçada pelas reações, suscitadas segundo os mesmos esquemas, que o próprio corpo suscita nos outros, é um dos princípios da construção, em cada agente, de uma relação duradoura para com seu corpo: sua maneira particular de aprumar o corpo, de apresentá-lo aos outros, expressa, antes de mais nada, a distância entre o corpo praticamente experimentado e o corpo legítimo, e, simultaneamente, uma antecipação prática das possibilidades de sucesso nas interações sociais, que contribui para definir essas possibilidades (pelos traços comumente descritos como segurança, confiança em si, desenvoltura) (BOURDIEU, 2011, p. 81).

O corpo passa a ser, então, um “cartão de visitas” que abre ou fecha portas aos círculos sociais, e, no caso da mulher, ela ainda tem que usar uma série de parafernalias (brincos, pulseiras, colares, maquiagem, salto alto – ou, no mínimo, um sapato boneca) para ser aceita por determinados grupos sociais e não ser vista como “desleixada”. Segundo Bourdieu, os olhares e as reações dos outros podem causar mal-estar, timidez ou vergonha quando o corpo não é percebido tal qual a sociedade o exige. A série de dicotomias que Bourdieu relaciona à dicotomia entre

os sexos – seco/úmido; grande/pequeno; fora/dentro (esta última relativa aos espaços sociais: a mulher dentro de casa e o homem nos espaços públicos) etc. – faz com que ao homem seja concedida a posição dominante: aquele que protege, toma conta, olha de cima etc. (BOURDIEU, 2011, pp. 81-82).

Assim que o rapaz se reassegura de seu corpo masculino, então, como observamos no trecho:

Ainda vacilante, ele esperou com polidez que ela se recompusesse. Esperou vacilante, sim, mas homem. Um corpo de homem era a solidez que o recuperava sempre. Volta e meia, quando precisava muito, ele se tornava um homem. Então, com mão incerta, acendeu sem naturalidade um cigarro, como se ele fosse os *outros*, socorrendo-se dos gestos que a maçonaria dos homens lhe dava como apoio e caminho (LISPECTOR, 1998, p. 132),

reassegurado por seu corpo de homem²¹, pois, o rapaz pode assumir sua posição de dominante e, totalmente cooptado pelo patriarcalismo, pode-se dar ao luxo de se apaixonar (ou de não lutar mais contra a paixão já indiciada desde o começo do conto: “A princípio, quando a moça disse que sentia *angústia*, o rapaz se surpreendeu tanto que corou e mudou rapidamente de assunto para disfarçar o *aceleramento do coração*” – LISPECTOR, 1998, p.120, segundo grifo nosso), pois ele então seria o que concede a proteção, o que envolve, o que olha de cima de seu corpo de homem e pode enfim se permitir o desejo de se relacionar com a moça já que, dessa forma, sua grandeza de ser homem não seria afetada (afinal, ele tinha seu corpo de *homem*). Pierre Bourdieu diz ainda que

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se esperam que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a

²¹ “Este investimento primordial nos jogos sociais (*illusio*), que torna o homem verdadeiramente homem – senso de honra, virilidade, *manliness*, ou, como dizem os cabilas, ‘cabildade’ (*thakbaylith*) – é o princípio indiscutido de todos os deveres para consigo mesmo, o motor ou móvel de tudo que ele se *deve*, isto é, que deve cumprir para estar agindo corretamente consigo mesmo, para permanecer digno, a seus próprios olhos, de uma certa ideia de homem” (BOURDIEU, 2011, p. 61).

dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva do seu ser (BOURDIEU, 2011, p. 82).

Feminilidade que pode ser vista também na moça “pintada com batom, com o ruge meio machado, e enfeitada por um colar azul” (LISPECTOR, 1998, p. 132). O colar azul pode ser visto como alusão a *blue collar*, que, ao contrário do que o falso cognatismo sugere, significa ao pé da letra “colarinho azul” e é uma expressão para designar trabalhadores subalternos, em oposição a “colarinho branco”. E não ocupam as mulheres no mercado de trabalho predominantemente cargos de posição subalterna? Pode-se supor aqui uma ironia de Clarice, pois o colar da moça também poderia ser rosa, verde, amarelo, mas é *azul*.

Então, as mulheres simbolicamente confinadas por todos os apetrechos (o que, como nos lembra Bourdieu, em épocas anteriores era ainda pior) do vestuário, pode-se entender porque o rapaz do conto vê a moça subindo o ônibus feito um “macaco de saia curta” (LISPECTOR, 1998, p. 133), pois, como nos lembra Bourdieu, a saia “impede ou desencoraja alguns tipos de atividades (a corrida, algumas formas de sentar etc.)” – ora, a moça corre para pegar o ônibus, e nele deve ter subido ainda com os efeitos desajeitados de uma corrida anterior para não perdê-lo, e ainda o próprio ato de subir no ônibus é também *desencorajado* pela saia curta.

A propósito dessa cena da moça subindo o ônibus feito “um macaco de saia curta”, novamente o conto nos remete a Kierkegaard, quando este associa o erótico ao cômico: “[...] essa contradição, que o erótico esclarece na beleza, é, para o espírito, a beleza e o cômico ao mesmo tempo” (2010, p. 75).

Angústia e desejo, ambos comuns em adolescentes, caso do rapaz e da moça do conto, são outras questões que despontam nesse texto clariceano, além da alteridade – que não deixa de ter relação tanto com a angústia quanto com o desejo, podendo estes dois últimos serem despertados pela alteridade, pelo que há de diferente no polo oposto ao ocupado pelo sujeito, pelo insólito. Não é à toa que existe um dito popular (o que aliás é caro a Clarice, como bem notado por Olga de Sá) que ilustra tal situação: “os opostos se atraem”.

Affonso Romano de Sant'Anna encerra seu ensaio sobre os contos de Clarice considerando o conto "Os desastres de Sofia" como parábola da tarefa do crítico: assim como Sofia inverte a proposta apresentada pelo professor, também o crítico deveria inverter o objeto de sua análise, procurando abordá-lo não de forma excessivamente racional, já que, como observou o próprio Affonso Romano, inúmeras vezes Clarice Lispector mencionou a não-inteligência como procedimento adotado para a criação de suas ficções. Esperamos então não ter sufocado a escritura corporal de Clarice com nossa argumentação embasada majoritariamente na filosofia. Mas o conto de que Affonso Romano se utiliza para encerrar sua análise, mais especificamente o trecho correspondente à composição feita pela personagem a pedido de seu professor, pode ser entendido de outra maneira: o tesouro "que está onde menos se espera" (LISPECTOR, 1998, p. 105) pode ser o texto literário que contém um sentido velado, e no entanto o sentido está ali, explícito aos olhos de todos, pronto para ser desvelado: ao contrário da arte minimalista, na qual nada "'se exprime', posto que nada sai de nada, posto que não há lugar ou latência [...] em que algo poderia se ocultar para tornar a sair, para ressurgir em algum momento" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 59), o texto de Clarice parece dobrar-se sobre si mesmo e ocultar o sentido, talvez porque o conjunto significante brilhe demais e ofusque o significado que, no entanto, é óbvio: mas, tal como notou Regina Pontieri, foi obviado, obstado pela *fosforecência* e cintilação, pelos recursos literários centrados nos significantes, desviando o olhar do tesouro verdadeiro: o significado que está aí e sempre esteve.

CONCLUSÃO

Pudemos verificar, com este breve estudo, como no *corpus* selecionado dentro da obra geral de Clarice Lispector pode ser desenvolvida a temática da alteridade referente às posições identitárias marginalizadas em nossa sociedade que a autora ficcionaliza.

A alteridade somente enquanto um ente exterior a dado sujeito já havia sido trabalhada na obra da autora pela via de Bakhtin, a que acrescentamos um olhar pela via de Sartre e aprofundamos com os demais teóricos já elencados. Pudemos perceber como o existencialismo ainda é pertinente nos dias de hoje e como o olhar dos existencialistas acerca da alteridade se desdobrou em diferentes análises mais atuais de pensadores de outras correntes teóricas, que pudemos aproveitar em nossa análise sobre a tão complexa obra clariceana, a qual pode ser lida sobre diversas vias, mas que nos interessou enquanto uma ficção na qual está incluído o que em geral é excluído.

A abordagem do romance *A paixão segundo G. H.* pela via da alteridade nos permitiu observar que, tal como a sociedade na qual estava inserida, G. H. não estava imune ao racismo, o qual, dirigido a sua ex-empregada Janair, culminou na violência contra a barata que posteriormente teria seu interior degustado por G. H., fato que acabou nos remetendo às considerações feitas por Hans Staden sobre a antropofagia constatada nos indígenas na época em que esteve no Brasil.

Já no conto “A mensagem” é evidente a postura patriarcal do rapaz, que trata a moça de forma sádica. Se já foi dedicada uma leitura feminista ao romance *A paixão segundo G. H.*, centrada na personagem que dá título à obra, pensamos que, ao contrário do conto “A mensagem”, que analisamos pela ótica do patriarcado, no romance a empregada (assim como a barata, por causa do especismo) é mais marginal que G. H., por questões étnicas e de classe, âmbito este último em que não nos adentramos, mas que merece ser estudado.

Pensamos que não por acaso Clarice Lispector se dedicou a esse tema da alteridade, mas sim por sua sensibilidade típica dos artistas e por ela também ter sido *alter*²². Assim, entende-se a identificação da autora com a temática da alteridade e seu empenho em construir personagens tais como Macabéa, Martim, Janair, Pequena-Flor, a moça do conto “A mensagem” e outras, embora a autora não acreditasse (porém, querendo muito acreditar) que fosse possível mudar o mundo através da literatura. Segundo Tezza, “[...] os limites que separam as reflexões sobre a obra literária e a vida tendem à diluição, na medida em que a literatura não existe senão como um elemento indissociável do devir humano” (apud PEREIRA, 2006, p. 23). Se, da mesma maneira, a literatura tivesse força para modificar a vida, Clarice dar-se-ia por satisfeita, embora sua obra seja literatura e não panfletagem. Mas, se sua ficção não influencia a uma sensibilização do leitor, gerando através disso uma modificação social, ainda que sutil, ao menos, como já dissemos, Clarice, em sua obra, inclui o que em nosso mundo está excluído, mostrando identificação e sensibilidade com um tema de máxima relevância. Segundo seu biógrafo Benjamin Moser, Clarice possivelmente começou a criar histórias acreditando que através dessa atitude poderia curar sua mãe. Não a curou, mas continuou a criar histórias. Da mesma maneira, não julgamos mesmo uma literatura tão rica e complexa e de alcance mundial capaz de modificar os rumos da história, mas, assim mesmo, tal literatura traz as marcas indeléveis de um mundo repleto de agruras intrinsecamente ligadas à sensibilidade da autora, e para as quais nem ela mesma teria uma solução, mas nem por isso deixou de as abarcar em sua ficção.

Como já assinalamos, a temática da alteridade está presente também em outras obras da autora que não analisamos e que constituem pontos fecundos a serem explorados pela via analítica, mas esperamos que o *corpus* a que nos restringimos tenha dado conta da importância de tal temática na obra de Clarice.

²²Com sua língua presa (argumento de que a autora se utilizava para negar o sotaque típico de uma criança educada por pais estrangeiros, segundo seu biógrafo Benjamin Moser) e com seu estilo que muitos julgavam excêntrico, sendo a verdade que ela usava no Brasil roupas de quando havia morado no exterior, com seu ex-marido diplomata, por ter poucos recursos para comprar roupas adequadas ao âmbito brasileiro (informação também obtida na biografia escrita por Moser). Aliás, segundo Carlos Mendes de Sousa, Clarice “é a primeira mais radical afirmação de um não lugar na literatura brasileira” (apud MOSER, 2011, p. 26).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Clarice Lispector:

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____ *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____ *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco: 1999.

Obras sobre Clarice Lispector:

GUIMARÃES, Rodrigo. "E" (ensaios de literatura e filosofia). Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

LORETO, Mari Lúcie da Silva. "Alteridade e busca do outro": Brasil. [s.d.]. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/009e3.pdf>. Acesso em: 3 fevereiro 2014.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____ . *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

PEREIRA, Carlos Alberto Rodrigues. *Alteridade e silêncio em A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector*. São Paulo: [s.n.], 2006.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

_____ *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTANA, Rosidelma Pereira; FRAGA, Jorge Alves. "As tessituras psicanalíticas do sujeito feminino e a linguagem do desligamento em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector". São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41634274?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21103374541837>. Acesso em: 3 fevereiro 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.

STEFENS, Adriana Inês Martos. "A escritura como manifestação epifânica do encontro de alteridades em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector". São Paulo, 2008a. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/ADRIANA_STEFENS.pdf. Acesso em: 3 fevereiro 2014.

_____. *O diálogo de alteridades na escritura de A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector*. São Paulo: [s.n.], 2008b.

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. *Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume; Vitória: Faculdade Saberes; Ledhre; Facitec, 2005.

Bibliografia geral:

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*; Trad. Vera Ribeiro; rev. Trad. Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. vol. I. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. London: Penguin Classics, 2001.

EUA. Caribbean Philosophical Association. *Call for papers*. [s.d.]. Disponível em <http://hosted.verticalresponse.com/1185873/3074d030a0/544419171/bb6871bdf8/>. Acesso em: 21 fev. 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativo direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*; Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo, SP: Editora Universitária São Francisco, 2010.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *The invention of women: making an African sense of western gender discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada* – ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. 21. Ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SETTON, Maria das Graças Jacintho. “Uma introdução a Pierre Bourdieu”. 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Acesso em: 21 fev. 2014.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.