



HELENA, Lucia. **Quem nasceu primeiro, ovo ou a galinha? Reflexões em torno da trama do feminino em Clarice Lispector.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Volume 9, Julho 2011. ISSN: 1980-2552. [<http://www.revistadiadorim.lettras.ufrj.br>]

QUEM NASCEU PRIMEIRO, O OVO OU A GALINHA? REFLEXÕES EM TORNO DA TRAMA DO FEMININO EM CLARICE LISPECTOR

Lucia Helena*

RESUMO

O artigo discute a questão do gênero, na atividade literária de escritoras mulheres, consciente de que não é tarefa da literatura representar de forma transparente o contexto, nem um eterno feminino. Chamando a atenção para o conceito de generização desenvolvido por Teresa de Lauretis em seu artigo “Tecnologias de gênero”, o ensaio comenta algumas passagens de Lispector, discutindo seus textos e questionando se sua ficção é ou não o produto de uma *écriture féminine*, como propôs Hélène Cixous.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita feminina, Clarice Lispector, ficção, Hélène Cixous, Teresa de Lauretis.

ABSTRACT

The paper discusses the issue of gender in the literary activity of women writers, aware that the task of literature is not to represent a transparent context, not an eternal feminine. Calling attention to the concept of “genderization” developed by Teresa de Lauretis in her “Technologies of gender”, the essay comments on some passages of Lispector’s fictions, discussing whether her texts are or not an example of *écriture féminine*, as proposed by Hélène Cixous.

KEYWORDS: Feminist writing, Clarice Lispector, fiction, Hélène Cixous, Teresa de Lauretis.

*Professora Titular de Literatura Brasileira da UFF e Professora aposentada de Teoria da Literatura da UFRJ, além de pesquisadora 1-A do CNPq.

O feminismo norte-americano tem servido para lembrar aos críticos que a literatura não se refere unicamente a si própria, ou aos processos metafóricos e metonímicos, mas está profundamente imbricada com as relações sociais reais, reveladoras das maquinações da ideologia patriarcal, através das suas representações de gênero e das relações entre o masculino e o feminino.

Rita Felski, *Para além da estética feminista*.

Se a emergência da discussão do feminismo, em uma segunda e forte onda surgida na década de 1960, justifica a análise da literatura de mulheres como uma categoria separada, como quer Rita Felski em *Para além da estética feminista*, isso não se deve ao fato de existirem diferenças automáticas e definitivas entre a escrita de homens e mulheres. A discussão sobre o feminino, ao se aguçar, pôs em relevo o debate sobre um problema milenar: o da inclusão das mulheres no contingente de grupos oprimidos ao longo da história humana. O feminismo foi, antes de tudo, uma necessária e oportuna agenda política sociocultural, antes de se espalhar como um campo dos estudos da literatura, no caso, um estudo da mulher na literatura, atribuindo-se à expressão “mulher” uma série de sentidos, dos quais se pode destacar seu caráter de autora, personagem, ou tema da crítica literária voltada ao debate sobre a ideologia do patriarcado.

Nesse sentido, discutir a literatura escrita por mulheres não significa, pois, qualquer ilação, literal e ingênua, que estabeleça uma analogia direta entre a escrita da mulher e a expressão do feminino nem, por outro lado, estabelecer-se que a existência de uma autora mulher determina a produção de uma escrita “feminina”. Lembrando Simone de Beauvoir, não se nasce mulher. A biologia dos corpos não é por si só uma condição de essência. Ser, ou melhor, tornar-se mulher, é uma condição que está para além da biologia dos corpos, revelando-se, de fato, como construção cultural, afetiva, emocional e linguística.

Rita Felski é autora de um estudo seminal sobre a estética feminista e o que está além e aquém desta. De acordo com Felski, o agrupamento de narrativas de autoria feminina tem a ver com

o recente fenômeno cultural de autoidentificação explícita por parte de mulheres enquanto um grupo oprimido, o que é, por sua vez, articulado nos textos literários através da exploração de questões específicas de gênero centradas no problema de identidade gendrada (1989, p. 1, tradução nossa)¹.

1. No original: “the recent cultural phenomenon of women’s explicit self-identification as an oppressed group, which is in turn articulated in literary texts in the exploration of gender-specific concerns centered around the problem of female identity”

A bibliografia a dispor das/dos interessadas/os é hoje imensa. Mas não seria reducionismo apontar a existência, na década de 1990, de uma polarização entre os estudos por um traço anglo-saxão e os de extração francesa. Essas duas correntes dominantes têm também convivido com a busca de consciência da dificuldade desse impasse, o que gera a necessidade de considerar a tensão produtiva entre as duas marcas, uma vez que a discussão sobre as relações estéticas e sociais dos estudos sobre a mulher na literatura não devem ser fatores excludentes, mas confluentes, tal como a forma e o fundo na produção textual. Em busca de alguma clareza para quem se inicia no tema, pode-se considerar que a posição anglo-americana, nas décadas de 1980-1990, procura tornar o texto literário como instrumental de uma reflexão com vistas a posicionamento pragmático voltado à discussão da ideologia feminista, enquanto a posição francesa revela-se como uma teoria da textualização, que engendra o conceito de *écriture féminine* e pressupõe a existência de marcas do feminino no texto literário, seja ele de autoria feminina ou masculina.

A primeira corrente, por seus objetivos, tem muitas vezes a tendência de dar ênfase ao conteúdo, gerando uma recepção realista que toma a literatura como forma de apreender o mundo lá fora, dando a crer que considera a escrita como espécie de retrato, de transparência do contexto social². O entendimento da literatura e do texto como representação transparente de um análogo que aponta para fora dela faz com que a atividade da crítica que assim se comporta deixe de examinar outros tipos de textualização que se processam fora do regime da representação. Esse estatuto crítico, portanto, parece desprezar o que se pode extrair da literatura e da arte nos casos em que as camadas ideológicas do texto e as do/a leitor/a feminista não sejam coincidentes.

A segunda corrente, de extração francesa, basicamente liderada por Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, tem enfatizado a direção oposta, insistindo com radicalidade na noção de diferença, de produção da alteridade, assim vinculando o feminino a práticas textuais de extração vanguardista e transgressora, libertando-se da leitura “realista” e literal. No entanto, pode (e o tem feito) deixar de lado um vasto contingente de obras escritas por mulheres que redefinem a situação da mulher na sociedade ou a reduplicam. Essa corrente relaciona a *écriture féminine* não mais à escrita feita por uma mulher, mas ao tema da falta, da fenda, do lacunar, na escrita de homens e mulheres. Esse tipo de posicionamento tem recebido críticas do grupo anglo-americano, e algumas delas muito pertinentes:

2. Sobre isto vale conferir o que comenta Felski, 1989, p. 4.

Por um lado, tanto Kristeva quanto Cixous assinalam o fato de que “é impossível *definir* a prática da escrita feminina”, declaração que sugere louvável abertura para o potencial da variedade de estratégias textuais; por outro lado, na prática a afirmativa parece significar que a escrita feminina “é o que não se pode definir”, o que, em outras palavras, retoma a antiga equivalência do feminino com o negativo, o misterioso, o desconhecido. Em decorrência, aqueles casos de escrita de mulheres não formalmente experimentais como, por exemplo, o uso quase abusivo de gêneros realistas na ficção contemporânea, seriam explicitamente excluídos do cânone da *escrita feminina* (Felski, 1989, pp. 43-4, grifos da autora, tradução nossa)³.

Não se deve negar às leituras de Kristeva sobre a crítica do feminino e às de Hélène Cixous sobre Clarice Lispector um fascínio pelo brilho da argumentação e pela capacidade de provocar nos leitores uma instigação criativa e especial atenção para o caráter primacial da literatura, que é ser, como prática significante, um processo de trabalho com a textualização. Há, todavia, alguns riscos em suas colocações sobre Lispector e o feminino. Um deles é que parece mesmo impossível apresentar pelo menos um caso convincente de análise que prove a alegada existência de algo que é *inerentemente* feminino no texto literário. Outro risco é que tais análises trazem em seu bojo o perigo de retorno a um eterno feminino, podendo, de modo paradoxal, recair exatamente no que criticam: o determinismo biológico que toma o corpo da mulher como sinônimo de “escrita feminina”, acabando por “refletir” na “fenda”, no “vazio” que lhe é atribuído, características que pertencem à biologia dos corpos.

Esse é o caso da produção de Cixous e Irigaray. Apesar do talento de seus trabalhos e da elaborada montagem conceitual, está neles presente a possibilidade de retorno a um essencialismo ou mesmo a um determinismo de fundo biológico, no qual as marcas do corpo feminino passariam a incidir no corpo textual metafórico. Já em relação à tentativa específica de Kristeva, o problema consiste, principalmente, em se atribuir ao termo “feminino” um sentido tão amplo que deixa de ser elucidativo.

Comparado à corrente francesa, o feminismo anglo-americano – ainda que possa mesmo ser muito questionado pela supervalorização do romance realista e por geralmente trabalhar com um conceito de texto literário dentro da visão (por contraditório que pareça) do “paternal Modelo repre-

3. No original: “On the one hand, both Kristeva and Cixous make statements to the effect that ‘it is impossible to *define* a feminine practice of writing’, a claim which suggests a laudable openness to the potential of a variety of textual strategies; on the other hand, this statement appears in practice to mean that feminine writing is ‘that which cannot be defined’, in other words the same old equation of the feminine with the negative, mysterious, unknown. Those examples of women’s writing which are not formally experimental, for instance, the overwhelming use of realistic genres in contemporary feminist fiction, are thus explicitly excluded from the canon of *l’écriture féminine*”.

sentativo” (Barthes, 1980, p. 13) – traz, por outro lado, importante contribuição: a de reintroduzir na interpretação de textos literários, do ponto de vista feminista, um freio ao formalismo excessivo das análises da crítica francesa. O feminismo norte-americano ofereceu, nesse sentido, uma importante contrapartida, ao lembrar à crítica que a literatura não apenas se refere a si mesma, como linguagem que se autorreferencia, mas é, do mesmo modo, além de um artefato autônomo, fenômeno histórico que se embebe das relações sociais existentes, revelando as tramas da ideologia patriarcal ao, linguisticamente, captar as relações de gênero entre homens e mulheres, conforme ressalta Felski.

No entanto, o desafio para o desenvolvimento de uma estética feminista e do feminino permanece grande. Mesmo que a crítica feminista anglo-americana tenha logrado êxito ao tornar claro o confronto de ideologias em textos (de escritores e de escritoras) que abriram um espaço para a emergência do sujeito declinado no feminino, e se também têm sido proveitosas as pesquisas, tanto anglo-americanas quanto francesas, para a revisão do cânone da história da literatura, o desafio permanece ainda muito grande porque a tensão no trato do paradoxo inerente à linguagem (por ela ser um sistema abstrato e, ao mesmo tempo, reportar-se a relações humanas históricas e sociais) torna difícil tratar de um texto literário, cuja natureza foge ao depoimento, ao imediato e à representação tal qual. Nesse sentido, cumpre então ressaltar que a literatura é um experimento que, se põe em questão demandas estilístico-formais, soma a esse dado um constante desafio à linguagem, vista como construção de sentido, na tarefa de instrumentar o material significante e sua estética a tratarem, sem espelhamento, da especificidade e da vida de um largo número de homens e mulheres.

Quanto ao assunto, é magistral a intuição de Lispector. Ainda que ela recuse o rótulo de feminista, o conjunto de sua obra (que nem se conserva num absenteísmo estetizante, nem carrega a bandeira de qualquer tipo de engajamento) promove uma reflexão impressionante e valiosa sobre alguns dos impasses hoje vividos pela teoria feminista que procura elaborar uma estética feminista.

Aos leitores de Lispector não parecerá demasiado dizer que ela – em sua variada e fascinante capacidade de ficcionalizar na fronteira oscilante do paradoxo entre linguagem e realidade – concebe três questões fundamentais, tornadas pedras angulares do pensamento: o sujeito, a escrita e a história. Esse traçado, que se pode percorrer na maioria de suas obras, funciona como uma matriz do desenvolvimento de uma intuição: a do emaranhado da existência labiríntica de um tipo de mulher que ela elegeu focalizar. São mulheres que, sendo donas de casa, nordestinas ignorantes, mães de família, moças em formação, velhas amargas ou ainda cheias de desejo, são colhidas em um momento de labirínticas sensações que provocam um mergulho, consciente ou não, para os meandros do inconsciente, da insatisfação, da falta, do sonho e do pesadelo. Mesmo que Clarice não quisesse filosofar – e ela não queria –, seu texto toma a forma de uma delicada investigação existencial da alma inquieta de homens

e mulheres, em ebulição no exercício do viver, ainda que muitas vezes esse viver compareça sob a forma de náusea de uma existência abúlica. É frequente em Lispector a utilização de um discurso literário cujo estilo se faz em diálogo com o Realismo, o Naturalismo, o Romantismo e o Simbolismo, e a marca de um sujeito figurado no feminino, que desponta com clareza até na quantidade das protagonistas que nos legou. Além disso, a elaboração criativa de Lispector se processa de modo alegórico, aproximando-se sua obra do trabalho de reflexão de Walter Benjamin, num encontro singular da escritora com o viés da melancolia benjaminiana, que se entrevê em algumas de suas personagens fundamentais.

Lispector discute, para além das preocupações tópicas do engajamento feminista, a questão da inscrição do sujeito na história, sublinhando, com ênfase e fascínio, uma inscrição em particular, a de um sujeito declinado no feminino. É possível fazer de Lispector um arauto do feminismo? Que relações têm seus textos com o feminismo tal como ele é focalizado contemporaneamente? Será sua escrita um exemplo da *écriture féminine* como pensa Hélène Cixous?

No questionamento do sujeito, da escrita e da história, tais como concebidos pela reflexão filosófica dominante no pensamento no Ocidente, a obra de Lispector oferece-nos elementos imprescindíveis para vislumbrar – para além da oposição entre conteudistas e formalistas – a possibilidade de uma estética feminista que considere (e consiga) enlaçar os aspectos político-culturais e político-textuais das obras literárias de homens e mulheres.

Lispector encaminha, de forma muito sutil, a reflexão sobre as condições de vida da mulher no mundo da família nuclear, ou seja, ao ousadamente fazer da mulher – e da discussão de sua situação (como num *developmental tale*) no contexto familiar – um dos temas de uma reflexão privilegiada, enlaçando-o à discussão sagaz dos modos de narrar, na articulação do “paternal Modelo representativo” com a mimesis da produção (Cf. Lima, 1980). Sua ficção apresenta uma série de *insights* que a transformam em uma intuitiva precursora, na crítica que sua obra veicula sobre a *generização*⁴ da cultura. Além disso, a ficção de Lispector é fértil e instigante também ao indicar os impasses com que se defrontam os estudiosos cujos trabalhos se desenvolvem no campo tanto da crítica feminista quanto do feminino na literatura, colocando-se, inteligentemente, para além do binarismo. Sobre a questão, é oportuno considerar o que observa Marta Peixoto:

4. Conforme discute, conceituando a expressão, Teresa de Lauretis, em seu conhecido artigo “Technologies of gender”. Acerca da generização da cultura, e seguindo a reflexão de Lauretis, sublinho o fato de que a designação de gênero masculino e feminino não é sexual, isto é, não corresponde exatamente à biologia dos corpos, nem a um estado de natureza, mas a algo tornado pela cultura numa relação social predicada pela oposição dos dois sexos biológicos. Tem a ver, por exemplo, com a atribuição “naturalizada” de papéis para o feminino (o lar, a domesticidade, a passividade etc.) e para o masculino (a rua, o poder, a força etc.).

Em suas ficções apaixonadas, Lispector solapa a autoridade da razão, que interpreta repetidamente como uma versão da dominação masculina, tanto em seus personagens e tramas quanto na própria textura de sua linguagem densa, marcada por oximoros tendente à autocontradição e à dissolução do sentido lógico. Ao longo de toda a sua obra, procura fontes alternativas de poder e organização. O intuitivo e o improvisado, que associa ao feminino, substituem a construção racional e a progressão lógica no desenrolar de suas ficções; questionam também os limites, a distinção e a coerência do sujeito (2004, p. 20).

Antes que a crítica feminista penetrasse fortemente em nosso meio acadêmico, o que só ocorreu a partir de meados da década de 1980, após a criação do GT *A mulher na literatura*, da ANPOLL, Clarice Lispector retrabalhou com mestria (como poucas reflexões teóricas sobre o feminismo e o feminino foram capazes de fazer) a questão da repressão da inscrição do sujeito feminino na história, focalizando de forma antecipadora aquilo que, apenas na década de 1980, Evelyn Fox Keller e Teresa de Lauretis denominaram de *generização* da cultura. Sua obra também tratou para além do que me parece ter conseguido a corrente francesa, a questão do sujeito feminino na articulação com a textualidade e seus modelos de representação e produção literárias.

Com talento e empenho crítico, a narrativa de Lispector afasta-se da tradição patriarcal que informa o quadro conceitual de gênero (não como forma estilística, mas como interpretação sociocultural da biologia dos corpos) de que se tornam reclusas suas personagens (femininas e masculinas). Ela oferece uma importante contribuição à crítica do patriarcado e às mitologias do humanismo burguês. Nos vários textos que examinei ao longo de alguns anos, sua narrativa processou a crítica da tecnologia de *gênero* que urdiu as imagens da terra-mãe e da mulher confinada aos limites do lar e da família, mas também confinada aos poderosos limites da própria incapacidade de descentrar-se dos símbolos internalizados. Ao desestabilizar os estereótipos de gênero (ou seja, da atribuição de papéis ao masculino e ao feminino) e as formas de articulação do poder, instalados pelo patriarcado, Lispector também desmantela as bases do essencialismo. Essa decisão de interferência no imaginário patriarcal implica a utilização de várias estratégias, como bem ressaltou, em trecho citado, Marta Peixoto.

Primeiramente, Lispector provoca, a exemplo do que faz em *Água viva* e em *A hora da estrela*, uma alteridade na matéria épica da cosmogonia, entendida como narrativa das origens e sua evolução no tempo, como aventura dos deuses e dos homens na construção do mundo; na cosmogonia moderna de Lispector, a matéria épica perde sua força, a ação e a evolução fogem do palco cosmogônico, e as potencialidades do lirismo subvertem a linha de causalidade e de ações que escapam da trama lógica,

inscrevendo o lírico como o *outro* da tradição épica. Em segundo lugar, solapa a estabilidade do sujeito autoral – “o verdadeiro pensamento parece sem autor” (1973, p. 108) –, que teria depositado no texto um segredo de sentido único a ser decifrado pelo leitor. Dinamiza, em lugar disso, o conceito de que não existe nas obras um significado totalmente resgatável, mas sim um processo de significação e formas fluidas, mostrando-se seus textos como uma escrita intertextual que permite interpretar o texto como um tecido urdido na dialética complexa entre emissão e recepção, lugares textuais de metamorfose do ler e do escrever. Além disso, Lispector agencia a produção de novas categorias (não mais apenas personagens, tempo, espaço e trama) constitutivas da alteridade desse novo tecido em relação ao processo romanesco tradicional. Refiro-me à criação que ela faz de uma série de modalidades de textualização, baseadas na construção de fragmentos, “ruínas” culturais de referência histórica e bíblica, com que elabora uma nova *geografia da imaginação e do espírito* pela intertextualização desse material de fonte judaico-cristã. Ela também cria uma forma de escrita nômade, na qual o sujeito, a escrita e a história sofrem a mutação típica das alegorias, que se nutrem, na perspectiva de Walter Benjamin, de permanente metamorfose, transformando-se em fulgurantes lampejos de crítica da cultura. Finalmente, ao promover a articulação entre escrita e leitura, Lispector provoca o leitor a agenciar sentidos e, assim, integrar a mimesis da produção como interveniente do processo de elaboração de sentido, e não como mero receptor a desvendar no texto significados prévios. Dentre as características destacadas em seu estilo, Lispector estabelece complexos canais de intercomunicação entre a forma antiga de escrita (legível e de plural modesto, como propõe Barthes em S/Z) e o novo projeto cultural e de escrita que ela cria (o texto em fragmento e constante metamorfose), no qual se tematizam e reinterpretam os lugares culturais prontos (isto é, os códigos de generização) do feminino e do masculino, no imaginário do patriarcado. A partir desse traçado, Lispector revê o conceito de sujeito autoral, cujo poder de deus criador todo poderoso naufraga, a exemplo do questionamento que empreende em *A hora da estrela*, nos dilemas vividos pelo narrador Rodrigo S. M.

Em seus textos, como é evidente em *A hora da estrela* e *Água viva*, lança aos leitores/as uma questão fundamental: a de que nem o texto literário é espelho da realidade, nem espelha seu autor/sua autora – e é nesse ponto de reflexão que a Autora incide quando escreve em *Água viva*: “O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, [...] – esse alguém percebeu o seu mistério de coisa” (1973, p. 94).

E essa é, para os que se interessam pela questão da emergência do sujeito feminino na escrita, uma das grandes advertências que se pode extrair de Clarice Lispector: indagar que lugares ocupa (fora do determinismo mecanicista que considera o texto o espelho do autor/da autora) o autor/a autora, na

construção do texto, na elaboração do sentido e numa possível estética feminista. Por certo não o que lhe parece reservar a mística da autoria feminina. Apesar do interesse e da importância do feminismo na política cultural e no resgate do cânone literário, qualquer espelhamento “selvagem”, na política textual, entre autoria feminina e feminismo e entre autoria masculina e patriarcado será mergulhar no escuro a questão belamente indicada por Lispector.

Segundo sua obra⁵ – que debate implicitamente os riscos de simplificação no exame das relações entre arte e sociedade, que tanta equivocada e simplista abordagem sociológica da literatura já produziu dentro do próprio feminismo –, o tema do espelho, tal como tratado, por exemplo, em *Água viva*, pode nos levar a considerar que a literatura ocupa um lugar de abismo, de virada para o interior da linguagem e, ao mesmo tempo, de projeção para o mundo, que talvez seja o melhor lugar da reflexão que “caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem” (1973, p. 94). Num texto como *Água viva* em que se discute o nascimento da linguagem, sua gênese e fatalidade, o mistério do espelho não é de natureza secundária: “Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuo um meio de pintá-lo ou de falar dele com a palavra” (1973, pp. 92-3).

A obra de Lispector – ao falar sobre a condição da mulher e ao inscrevê-la como sujeito da estória e da história – não se limita à postura representacional de espelhar tal qual o mundo patriarcal e denunciá-lo, como se fora uma narrativa de extração neonaturalista. Nela se constrói como um campo de meditação (e de mediação) em que se mergulha fundo no questionamento das relações entre a literatura e a realidade.

Sobre isso, uma passagem de *Água viva* parece ilustrativa e fundamental. A personagem narradora diz que quer pintar um tema, quer criar um objeto, e que esse objeto será um guarda-roupa, “pois que há de mais concreto?” (1973, p. 98). Todavia, ao olhar um guarda-roupa, dá-se conta de que ele parece penetrável porque tem uma porta. “Mas ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis” (p. 99). Desse modo, o seu tema não pode ser a porta do guarda-roupa, mas “a porta-espelho” (p. 99). Esta favorece nova composição com sombra e claridade, liberdade de dizer coisas sem nexos. Ou, pelo menos, de se atingir uma dimensão cuja lógica e nexos sejam diferentes da lógica do fato e do factual. E essa região a atingir, a do ficcional, Lispector a representa na condição da liberdade

5. Em seus textos, Lispector debate intuitivamente o conceito de mimesis e a teoria do espelho. Por exemplo, no conto “A quinta história” (primeiramente publicado em *A legião estrangeira*, mas que aparece também em outros livros, ora como conto, ora como crônica), tematiza que a natureza da literatura se relaciona com a da palavra, ou seja, que a rede de significação é produzida pela linguagem, sendo, portanto, interna ao mundo da palavra.

como ato de percepção que não tem forma⁶. A voz narrativa de *Água viva* define de modo belíssimo o tipo de força de pensamento que orienta a criação de Lispector e põe em circulação a existência de uma escrita que tenta produzir essa forma, de modo a fazer surgir um pensamento-liberdade, cuja forma se atinge no próprio ato de pensar e escrever, em uma linguagem cuja mimesis é de construção interna. Ou, dito pela própria narrativa de *Água viva*:

Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de “liberdade”, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar (1973, p. 107).

Assim é que, numa linguagem que questiona a tarefa da literatura de descrever e representar, a obra de Lispector se elabora na fresta da representação (da escrita e do gênero), lidando com as imagens da encantação: o espelho, a essência, o que não se apreende na visão imediata do fato. Lembremos que, em *Água viva*, o discurso se engendra na tensão entre o “intangível do real” (p. 14) e o “figurativo do inominável” (p. 97), o que também não significa dizer que Lispector busque fazer a “metafísica” do fato. Suas personagens femininas (e inclui-se aí o eu declinado no feminino que discursa em *Água viva*) não são o espelho de uma realidade patriarcal antecedente. Tornam-se, ao contrário, uma forma de problematizar o patriarcado e suas mitologias. Inscrevem em si mesmas uma configuração do feminino e da intervenção do mítico e do histórico no imaginário cultural, por meio da literatura. Sua configuração do feminino (e sua concepção da mimesis) ocupa um espaço espectral em que interagem as fantasias e os fantasmas captados pelo imaginário cultural dos homens sobre as mulheres, dos homens sobre si mesmos, das mulheres sobre os homens e delas sobre si mesmas.

Como já disse em outro lugar (Cf. Helena, 2010, pp. 97-8), este é um imaginário povoado de tantas santas, virgens e puras, ou tantas mães, procriadoras e esposas, tantas musas, inspiradoras e, quase sempre, inatingíveis e mortas. E, também, de tantas traidoras, prostitutas e maculadas, ou ciganas oblíquas e dissimuladas, medusas a atestar a necessidade de manutenção do perigo feminino fora do espaço público e a justificar o controle de Eros pelas forças de uma razão repressora e instrumental. Sendo musa, a figuração do feminino aparece sob a criação misógina do homem, absorvida e aceita,

6. Pelo menos, que não tem a forma dos estudos de tema na pintura clássica ou dos estudos de tema na literatura que opera por mimesis da representação (Quanto à mimesis da representação, cf. Lima, 1980).

como Laura para Armando, quando a paz de um homem se faz ao conversar com João sobre coisas que iam aos jornais, esquecido de sua mulher. Ou aparece na mulher enaltecida e tida como vestal, no escoamento da culpa determinada pela repressão cultural. Sendo medusa, a figuração do feminino revela a tematização do retorno do reprimido, na tentadora, perigosa, irresistível gruta dentada – caverna do terror e das maravilhas –, imagem da castração impossível de ser contida nos limites da representação:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu orgulho na terra, escuras, mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza, -- grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? Espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo (1973, pp. 16-7).

A ficção de Lispector distende uma corda, de tenso equilíbrio, trapézio sutil nos detalhes, no qual se convive com a falta de organização da estrutura maior. Por essa razão, seu texto é atravessado, de ponta a ponta, por um frágil fio condutor, levando o leitor à experiência do vazio. A questão do outro, do estrangeiro, aí se implanta, pois a ficção em exame encontra seu impulso na provocação do estranhamento, no deslocamento de lugares culturais prontos, e torna o cunho de estranhamento do ato de estar no mundo uma forma de existir na precariedade do humano.

A figura em Clarice é a metamorfose⁷. Ela é alegórica. E a ordem subjacente da sintaxe entra em conflito com a matéria frouxa da superfície semântica, fazendo com que ressalte no conjunto o arranjo de contradições. Essas contradições são o fio lascivo da linguagem, entidade elástica. Daí não causar espécie que um dos limites em que se estende a corda do trapézio seja o da experiência da linguagem, que a Autora impõe quase sem pudor de repetir-se, já que na maioria de suas obras o leitor é convidado a pescar a entrelinha, ambicionar a quarta dimensão da palavra e sentir e lamentar a impotência do signo, quase à exaustão.

Na poética de um Augusto dos Anjos, de quem Clarice Lispector se aproxima na angústia causada pela busca da totalidade impossível, seria como esbarrar “no molambo da língua parálitica, tísica, tênue,

7. “Eu, alquimista de mim mesmo. Sou um homem que se devora? Não, é que vivo em eterna mutação [...]. Vivo de esboços não acabados e vacilantes” (Lispector, 1978, p. 85, grifo nosso).

mínima e raquítica”⁸. Na de Lispector, consiste em referir-se à difícil dinâmica do continente e do conteúdo – do ovo e da galinha, da origem e da finalidade da vida e da criação.

São dois os eixos que mais se entrecruzam em Lispector. O primeiro deles é o do vazio, da falta, do silêncio, de tudo que é residual, imperfeito e inominável. E corresponderia às matrizes idealistas e românticas que encontram abrigo em sua escrita também afeita ao diálogo com o Simbolismo, a música e a estética das correspondências. O segundo, a outra ponta do novelo, nós o encontramos na discussão sobre as relações entre a literatura, o real e o figurativo, das quais despontam o paradigma do olhar e a referência ao campo das imagens visuais, das artes plásticas e dos elementos-síntese desse eixo – a luz, a palavra-coisa, os olhos –, problematizando a tradição da representação.

Creio haver uma ressonância da alegoria platônica da caverna no entrecruze dos dois limites que balizam *Água viva*: o “intangível do real” e o “figurativo do inominável”. Isso se clarifica se observamos “A geleia viva”, fragmento-matriz de *Água viva*, em que a Autora também reúne aquelas duas dimensões, misturando os sentidos de incandescência (viva) e incontidência (geleia, água), para finalmente criar a metáfora-limite “os olhos do escuro”, na qual ressoam *A república* e a alusão aos filósofos, os raros homens capazes de ver no escuro e no claro, na versão que deles oferece Platão.

Em *Água viva*, ver não é o melhor remédio. Quanto ao tratamento do problema, Lispector está mais próxima de Sófocles, e dos trágicos, do que de Platão, pois é na figura de Tirésias que parece ter ido buscar inspiração para criar o cego que sugeriria à personagem Ana, do conto “Amor”, a percepção de quão acanhado e obscuro é o seu mundinho burguês. É na simultânea cegueira e vidência, na capacidade de articular os contrários e de entrecruzá-los, que o alargamento dos limites, até sua anulação, vai-se fazendo.

Também de maneira entrecruzada (em *quiasma*) dá-se a relação que a Autora esboça entre a linguagem e a representação do real, para discutir o que da cultura a literatura retém e o que, na cultura, faz implantar. Estabelecer cruzamentos e reflexos num itinerário de mão dupla, em que se aponta, simultaneamente, para o olhar e para as vísceras, rumo ao movimento que “transborda para dentro”, é um dos modelos da “outra lógica” do real *adivinhado* de que fala Lispector. Autointitulando-se a *fian-*

8. Do soneto “A ideia”: “De onde ela vem?! De que matéria bruta/ Vem essa luz que sobre as nebulosas/ Cai de incógnitas criptas misteriosas/ Como as estalactites numa gruta?!// Vem da psicogenética e alva luta/ Do feixe de moléculas nervosas,/ Que, em desintegrações maravilhosas,/ Delibera, e depois, quer e executa!// Vem do encéfalo absconso que a constringe,/ Chega em seguida às cordas do laringe,/ Tísica, tênue, mínima e raquítica...// Quebra a força centrípeta que a amarra,/ Mas, de repente, e quase morta, esbarra/ No molambo da língua parálitica!// (Anjos, 1971, p. 3).

9. Inserido na subdivisão “Fundo de gaveta”, que compõe *A legião estrangeira* (1964), no qual, na primeira parte, reúnem-se contos.

deira de achados e perdidos, sua tessitura de fragmentos semanticamente desestruturados desenha uma sintaxe recorrente que, baseada na repetição, acaba por criar não o mesmo, mas a diferença.

Procurar a relação da cultura com a literatura na obra de Lispector é como buscar compreender a articulação entre o ovo e a galinha em seus contos. Significa dar de cara com um signo móvel, em que todos os sentidos cabem, o que é condizente com a já comentada “voracidade” do mundo narrado em seus textos. Entretanto, num processo de significação que evoca sem afirmar, a Autora registra diversas vezes que não escreve sob inspiração. Há em sua obra uma educação pelo obstáculo, na qual se procura avançar o limite da linguagem e da significação, até o impronunciável.

Falar de literatura e cultura é tratar das formas e das substâncias do conteúdo, palavras malditas. Recorro, novamente, ao texto “A geleia viva” (que consta de *A legião estrangeira*), matriz de *Água viva*. Como um ovo dentro de uma galinha, encontro *Água viva* germinando nesse texto. É a mimesis de extrema autorreferencialidade que caracteriza *a vocação para o abismo* da obra de Lispector: “Havia uma geleia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geleia? O silêncio. Viva e silenciosa, a geleia arrastava-se com dificuldade sobre a mesa” (1964, p. 171).

A geleia – vai-nos dizendo o narrador – não se derrama. Esparrama-se. E gera contágio: “Quando a olhei, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida” (p. 171). Era noite fechada, continua a narradora, insistindo na primeira pessoa: “Lançada no horror, quis fugir da geleia, fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar da Rua Marquês de Abrantes. [...] Mas antes de saltar eu resolvi pintar os lábios” (p. 171).

Numa cadência metonímica, o texto vai compondo e decompondo, entre o claro e o escuro, o acordar e o adormecer da personagem, o terraço e o quarto, entre a geleia viva e a mulher que pensa em morrer e quer salvar-se, um rosto desagregado e uma ambiência desagregante. A fronteira entre a vida e a morte vai ficando cada vez mais reluzente. Os valores se trocam e acontece, semanticamente, o inverso do que se deveria esperar. Quando a luz se acende, a geleia viva está transformada em parede, em teto e, diz o texto, vai-se “matando tudo que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geleia viva” (p. 171).

Articulando as diferenças, ressoa uma questão antiga – “desde Moisés se sabe que a palavra é divina” (p. 95) – a ecoar nos textos de Lispector: a percepção de que escrever é uma atividade em palimpsesto, de mobilidades e correspondências, de alterações de seres, estados, formas e significações. É, no universo de Clarice Lispector, enfrentar, com a voragem de uma incandescência, os limites da maldição, da salvação, da cura, da doença, do contágio, da palavra e da coisa.

Esse é o lugar-enfeitiçado do *instante-já*, do cruzamento da história, ao mesmo tempo que o da mudança. Nele o sujeito está em deriva e as formas e a significação em contínua transmutação.

Lugar-tempo das alegorias, da alteridade e do silêncio, onde a literatura transgressora realiza seu pacto com o real: “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (1973, p. 16). As relações entre literatura e cultura em Lispector nos conduzem a considerar que só na esfera das ilusões cabe à arte retratar o real. Tarefa impossível. O real excede. Lispector sabe disso.

Referências bibliográficas

- ANJOS, Augusto dos. *Eu*. 31ª. ed. Rio de Janeiro: São José, 1971.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.
- FELSKI, Rita. *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard U. P., 1989.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 3ª. ed. revista e ampliada. Niterói, RJ: Eduff, 2010.
- KELLER, Evelyn Fox. *Reflections on gender and science*. New Haven: Yale, 1985.
- LAURETIS, Teresa de. “The technology of gender”. In: _____. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana U. P., 1987.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- _____. *Laços de família*. 3ª. ed. Rio de Janeiro. Editora do Autor, 1965.
- _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- PEIXOTO, Marta. *Passionate fictions. Gender and violence in Clarice Lispector*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1994.
- _____. *Ficções apaixonadas. Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.