

# **SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR**

**Mayara Ribeiro Guimarães**

**Doutoranda em Literatura Brasileira – UFRJ**

## **RESUMO**

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

Palavras-chave: narrativa brasileira, subjetividade, poética

O movimento da dobra do pensamento sobre si promovendo a reflexão sobre o ato poético, fato que marca a modernidade literária e aparece como tema central das obras de autores do século XX e, conseqüentemente, deste artigo, tem origem no Romantismo alemão e implica a escavação do Eu sobre o Eu, realizada por meio da reflexão. A imaginação torna-se protagonista do movimento que proporciona o

diálogo entre filosofia e poesia e torna-se a principal arma associada à atividade mental do poeta em busca de uma poesia reflexiva por meio da qual a realidade e as relações do sujeito se transformam em consciência da realidade. As idéias desenvolvidas na passagem de século alemão (XVIII-XIX) serão difundidas na literatura inglesa através de Coleridge e Wordsworth e, em seguida, na lírica francesa, desencadeando profundas mudanças no pensamento literário, que servirão como fonte inspiradora e originária do período que presencia o surgimento da lírica moderna.

Para este artigo interessa verificar a maneira como o desdobramento do sujeito em eu-sujeito e eu-objeto elaborado pela filosofia fichteana aparece de forma reinventada na lírica moderna, atribuindo à imaginação o papel de articulador central e difusor da mescla de linguagens e gêneros. Esta divisão do sujeito introduz a fragmentação como característica fundamental da Modernidade e impõe a força do vidente como aquele que vê e que é visto e, ainda, a presença do desregramento dos sentidos como a força que originará o completamente outro de que trata Rimbaud em suas “Cartas do Vidente”. Colocado em circulação por meio da poesia, o heterogêneo ganha tratamento especial nas literaturas de vanguarda, especialmente nos autores surrealistas e encontra eco no exercício do informe proporcionado pela escrita de Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.* A autora aproxima-se radicalmente de obra quase surrealista com o livro não publicado intitulado “Objeto Gritante”, modificando-o por completo em outro projeto estético-literário, publicado alguns anos depois já com o título de *Água Viva* e em textos subsequentes, cujos exemplos podem ser encontrados no livro de contos *Onde estivestes de noite* .

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

Schlegel como sistema poético-filosófico constituidor da Modernidade.

É precisamente a idéia de fragmentação apresentada, no caso de Schlegel, como dilaceramento da consciência, que marcará todo o século XX, período em que o sujeito se decompõe, perde a identidade e volta-se incansavelmente para a busca de uma reorganização que recomponha inclusive o seu desejo. É possível entender a aprendizagem filosófica de Schlegel como uma tentativa de tornar a filosofia menos tecnicista, de forma a encontrar o fio condutor que a percorre e que se apresenta como sendo o mesmo da poesia: a manifestação de algo que não se configura como um princípio sistematizador, ao gosto de Kant, mas que está para além de uma forma que assegure a unidade do saber, algo que implique inclusive a impossibilidade de se delinear esse princípio e que se constitui como uma ausência, uma quebra, um fracionamento, uma falta um desencaixe necessários à existência e à realização da arte.

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

Se Kant, de um lado, aparece como marco deflagrador do debate filosófico de toda uma geração de filósofos pós-kantianos, de outro, Fichte com sua *Doutrina da ciência* surgirá como fonte de inspiração e interlocutor direto de Schlegel e Novalis. No idealismo crítico fichteano, a imaginação apresenta-se como força infinita que interfere e media a formação do processo de conhecimento por meio do enfraquecimento da razão como elemento estabilizador e determinante (SOUZA, 2005, p.).

No curso de autognose, o homem carrega seu lado objetivável em oposição ao seu *eu* irreduzível à objetivação. Ao se debruçar sobre si mesmo, o homem nota sua própria fragmentação e somente no movimento de auto-reflexão, forçado a olhar para si a partir do olhar lançado de volta pelo seu eu-objeto, poderá se refazer em processo de plasmação. E, no momento de elaboração da linguagem, observa-se o desabrochar do pensamento sobre o papel como crítica e criação poética simultâneas. O eu contempla o pensamento se desabrochando sobre si e, nesse instante, consegue tornar-se ao mesmo tempo crítico distanciado de si mesmo e ator envolvido emocionalmente.

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

Os dois sintagmas verbais que compõem a frase inicial, introduzida por travessões, sugerem que a ação já estava em progresso antes mesmo de ser expressa, o que contribui para a leitura do romance como obra aberta. O sujeito dilacerado entende que sua “montagem humana” oferece-lhe apenas uma estabilidade garantida pelo racional e pelo ordenado. Dividida portanto entre um eu-sujeito afundado em acréscimos e um eu-objeto cindido, G.H. inicia um processo de despersonalização, trabalho de destruição da subjetividade esmagadora, ao encontro do que chama de “verdadeira humanização” (PSGH, 168). Existir na travessia rumo à reconfiguração de uma forma que implique

sua forma dessemelhante, revelando seu informe (o sintoma), constitui-se como a grande tragédia de G.H. enquanto ser humano, já que achar a si mesmo é na verdade entregar-se “à desorientação” e à “desorganização” que, juntas, desmontam a “idéia de pessoa” adquirida com a “terceira perna”. “Todo momento de achar é um perder-se a si próprio” (LISPECTOR, 1979, p. 12), resume a narradora. O sujeito só realiza sua despersonalização porque se encontra em fase de liminaridade, distanciado temporalmente de sua organização subjetiva anterior e em processo de constante devir.

Em seguida, a atitude de desdobramento do sujeito em diferentes máscaras segue para a lírica francesa de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, constituindo o eu cindido e fragmentado, dividido entre idealismo e obscurantismo. O desconcerto, a errância do sujeito, o gauchismo. Quando Rimbaud escreve suas famosas Cartas do Vidente, o poeta comenta a própria escrita e aponta a tarefa do poeta vidente: “chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*”. A criação poética implica, desde seu início, a ação do caótico, do indeterminado e do obscuro, suspendendo o sujeito de sua consciência e permitindo que o trabalho interno das tripas se realize. Em poucas linhas, Rimbaud reafirma aquilo que se constituirá como imperativo do sujeito moderno: deslocar o eu pensante para o eu pensado e permitir que a imaginação atue como articulador central do heterogêneo.

A Cartas do Vidente convocam a vidência como tarefa de abertura ao “monstruoso” da alma uma vez que “fazer-se vidente” é, ao mesmo tempo, perscrutar a alma, investigando-a, aprendendo-a, cultivando-a a tal ponto que o vidente chegue deliberadamente ao excesso no próprio desregramento, para que se cruze o limiar das semelhanças em direção ao heterogêneo. O vidente deseja e aceita o máximo do desregramento, tornando-se o doente, o criminoso, o maldito, o fora de si, tudo que se configura como um sintoma. Nesse ponto, despertam-se as forças noturnas do inconsciente por meio das visões oníricas, convocando à cena o trabalho do informe. Quando aí chega, o poeta vê as suas próprias visões, fantasmáticas e, mais que isso, deixa-se ser visto pelo grande

inominável, decorrente do próprio excesso. O excesso, por sua vez, suspende a subjetividade e permite que esse outro (o heterogêneo) devolva-lhe o olhar. Nessa proximidade, o feio, o baixo, o impuro tornam-se não apenas coexistentes, mas desejados. É a vontade que coloca em um mesmo planos aquelas categorias e as do belo, do alto e do puro. Entretanto, a distância não desaparece quando o desconhecido se apresenta diante do olhar porque o inominável se torna visão para garantir a presença constante de seu afastamento. O objeto olhado torna-se assim “o índice de uma perda”, uma vez que nele convivem ao mesmo tempo o que está “sob nossos olhos”, mas “fora de nossa visão” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148). O sintoma portanto aparece para provocar tudo o que é resíduo e fragmento, resultando em uma fissura. Essa ínfima cissura é a ruptura necessária para que a abertura da obra aconteça.

Nesse sentido, a paixão narrada pela personagem do romance de 1964 traduz-se pelo amor ao neutro e este, por sua vez, como consórcio dos duplos. Observa-se que na construção da obra, a busca por uma forma de existência e de escrita que seja a realização desse projeto encontrará eco nas idéias do neutro (o inumano) e do inexpressivo. Para alcançar o inumano, entretanto, é necessário primeiro atingir o núcleo vivo, o que levará ainda à urgência de se inventar uma linguagem que dê forma ao inexprimível, que é o próprio informe, imundo, feio e sujo e que, entretanto, não repita a expressividade tradicional da obra de arte, já que toda afirmação da subjetividade implica a expressão da interioridade da forma de expressão do neutro (o próprio excesso) ocorre por meio do inexpressivo. “Quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a inexpressiva” (LISPECTOR, 1979, p. 138), diz a narradora, já que o expressivo se constitui como a forma artística representada pelo sujeito que define o belo, o puro e os valores estéticos. O inexpressivo, portanto, só chega por meio do fracasso da linguagem. “Só quando falha a construção é que se obtém o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1979, p.172), afirma. Em sua travessia ontológica pelo indissociável, G.H. descobre que a única linguagem capaz de exprimir o inexpressivo é a da palavra poética. Sendo assim, o real vivenciado na trajetória de

G.H. torna-se a realidade do múltiplo e, em vez de tentar dar forma voluntariosa ao informe, a narradora apenas deixa-se existir dentro desse núcleo de forças.

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

Em *A paixão...* o sujeito reconfigura seu centro quando atinge o neutro, não pela transcendência, mas pela aceitação da falha, do erro e da incongruência como condições imprescindíveis no seu processo de metamorfose. A personagem entende que “não transcender” é o “sacrifício” necessário ao ser, já que a busca é por uma ruptura dentro da imanência e a travessia se manifesta como a procura do inumano dentro do humano.

O erro cometido por G.H. consiste em considerar o transcender como algo necessário à salvação do ser, resumindo-se à transgressão da ingestão do que “não é transcendável”, isto é, a massa branca da barata. Apenas depois da manducação a personagem entende que existir no núcleo de força é viver no sem-nome, na reconciliação dos mundos e das coisas e que transcender é apenas mais uma forma de dividir o

mundo em categorias opostas. Não-transcender, por sua vez, consiste em existir dentro do indivisível e indiferenciado, do que “não tem nome, nem gosto, nem cheiro” (LISPECTOR, 1979, p. 82), dentro da “própria coisa”. O neutro portanto é o nome que se desconhece, a palavra que se ignora e não atinge o expressivo porque é falha para definir o real e o ser. O reconhecimento da palavra-sem-atributo, aquela que não determina e tampouco designa, provoca, tanto na língua quanto na personagem, deslocamento irreparável por interferir nas “raízes” de uma identidade que se faz também por meio da literatura.

Entretanto, como apontam os críticos da obra clariciana, a partir dos textos da década de sessenta, a escrita da autora começa a sofrer uma modificação estrutural, tornando-se mais híbrida e heterogênea, com eliminação da seqüência temporal do romance tradicional, tendo *A paixão segundo G.H.* como marco inicial de tal mudança. Sua obra passa a destacar o contraste entre estilo lírico e coloquial, poesia e fatos domésticos, abstracionismo e figurativismo, além de acentuar o diálogo com outras expressões artísticas como a pintura e a música, resultando em uma narrativa que explicita o processo criativo de composição. Considera-se que uma das razões para tal ruptura, de acordo com depoimento da própria Clarice, foi a necessidade de renovação artística, intensificada já nos últimos dez anos de vida, por conta de seu trabalho como cronista do *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973. Um dos exemplos mais curiosos de tal transformação encontra-se em um datolisrito intitulado “Objeto Gritante”, considerado por críticos como Alexandrino Severino uma das possíveis versões de *Água Viva* e, por outros, como Sonia Roncador, como um projeto estético completamente diferente de qualquer outro texto clariciano e conscientemente abortado pela autora. Aproximando-se de algo como a escrita de um diário ou de uma carta, na qual anotações sobre acontecimentos do cotidiano ou reflexões sobre literatura que reaparecerão ainda nas crônicas do *Jornal do Brasil*, este método se baseia na colagem de textos de diferentes estilos e material heterogêneo: crônicas, diário, poesia, narrativa de caráter fragmentário, sem definição de tema ou forma, apenas em justaposição paratática. Com isso, produz-se uma escrita na qual o objetivo é escrever o que vem



à mão, concedendo-lhe caráter fragmentário e a-literário, com efeito de improvisação sem, contudo, deixar de praticar a reflexão sobre a escrita. Para tal, as referências ao ato de criação literária são a tentativa de preservar os rastros do drama e das circunstâncias de produção decorrentes de um combate entre criador e criatura.

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

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

Se, por um lado, em termos de estrutura formal, Clarice inicia a ruptura com a narrativa tradicional em *A paixão...*, inaugurando a transição para uma fase que acentuará a escrita a escrita heterogênea na fusão de textos

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

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

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

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

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

RONCADOR, Sonia. *Poéticas do empobrecimento – A escrita derradeira de Clarice Lispector*. 1a. ed., São Paulo: Annablume, 2002.

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

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

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