

A VERDADE E AS TARTARUGAS: A POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR

Rodrigo Guimarães (Unimontes)

RESUMO

Este ensaio busca rastrear a prosa-poética de Clarice Lispector a partir dos operadores textuais que promovem a desestabilização dos códigos lingüísticos e filosóficos, mediante procedimentos operados na materialidade da linguagem. Para tanto, foram analisados, especialmente, os livros **A paixão segundo G.H.**; **A maçã no escuro** e **Água viva** nos quais se evidencia, de forma mais intensa, a utilização de recursos desconstrutores tais como paradoxos, repetições de palavras e expressões, tautologias, entre outros.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Poesia contemporânea; Desestabilização dos códigos.

ABSTRACT

This essay focuses on Clarice Lispector's poetry, in the light of the concept of code's desestabilization. It aims to show how the author works with the material and philosophical aspect of language on her books **A paixão segundo G.H.**; **A maçã no escuro** and **Água viva**. These issues are emphasized, especially, by the creative and critical reinvention that the authors make of tradition, as well as by the utilization of paradoxes and others poetics resources in her writing as a way of potencializing deconstruction procedures.

Keywords: Clarice Lispector; Contemporary poetry; Code's desestabilization

* * *

Sê sempre poeta, mesmo em prosa.
Charles Baudelaire



'Eis o paradoxo: Aquiles e a Tartaruga decidem apostar uma corrida de 100m. Como Aquiles é 10 vezes mais rápido que a tartaruga, esta recebe a vantagem de começar a corrida 80m na frente da linha de largada. No intervalo de tempo em que Aquiles percorre os 80m que o separam da Tartaruga, esta percorre 8m e continua na frente de Aquiles. No intervalo de tempo em que Aquiles percorre mais 8m, a tartaruga já anda mais 0,8m... Dessa forma, não importa quanto tempo se passe, Aquiles nunca alcançará a Tartaruga.

O paradoxo de “Aquiles e a tartaruga”, elaborado por Zenão de Eléia no século V antes de Cristo, ainda hoje intriga aqueles que começam a palmilhar os meandros da lógica¹. Para o leitor do século XX e XXI, amparado pela teoria dos “irracionais” de Cantor e as formulações sobre a unificação do espaço-tempo elaboradas por Einstein, o paradoxo proposto pelo discípulo de Parmênides é facilmente dissolvido. À parte as questões lógicas (que cada vez mais adquirem proeminência nas análises de textos poéticos), o apontamento de Donald Schüler a respeito do paradoxo de Zenão traz significativa contribuição para as reflexões literárias. Aquiles, símbolo da rapidez, pode correr para sempre que nunca alcançará a tartaruga, que representa a morosidade. Segundo o tradutor de **Finnegans Wake**, a fábula criada por Zenão representa um duro golpe no narcisismo dos heróis homéricos, que são personagens “plenos de si”, impermeáveis ao medo e a tantas outras características que fragilizam o humano.

Como se sabe, Clarice Lispector (assim como Lewis Carroll e Jorge Luis Borges) é uma vigorosa criadora de (falsos) paradoxos, idéias antitéticas e oxímoros. Outros procedimentos executados na materialidade da linguagem que caracterizam a escritura poética, também compõem nos textos de Clarice, tais como repetições de palavras, sentenças e frases que ora assumem um caráter “tautológico”, ora imprimem variações no fluxo textual, o que propicia dissonâncias e sobreposições no espectro semântico e nas modalidades de escrita. Daí a nomeação da escritura de Clarice Lispector de prosa-poética, um gênero híbrido acentuadamente presente em obras como **A maça no escuro**, **A paixão segundo G.H.** e, sobretudo, **Água viva**.

Resguardando as devidas diferenças, a poética de Clarice, assim como os paradoxos de Zenão na idade clássica, estabelece forte dissenso com os regimentos logofalocêntricos da “literatura do espelho”, isto é, com escritas que legitimam a palavra literária em uma relação especular com a “realidade” e, não raras vezes, submissa a esta. Daí o estranhamento e a turbulência que a obra de estréia de Clarice Lispector (**Perto do coração selvagem**, 1944) causou em um panorama que, segundo alguns críticos, era dominado por certo tipo de regionalismo voltado para preocupações “documentais

realistas". Por isso que epítetos como "escrita introspectiva", "fluxo de consciência", "densidade psicológica" ou "maneira descontínua de narrar" rapidamente aderiram às análises dos textos de Clarice Lispector, vistos por uns como um distintivo da qualidade de sua obra literária, que preza pela minúcia na descrição do psíquico e de seus "pequenos incidentes separados", ou desconsiderada por outros que designaram Clarice como uma autora que fica "pedalando indefinidamente no vácuo".

É justamente essa forma de narrar, que prescinde do apoio factual e do personagem como protagonista e condutor da ação, que o crítico Fábio Lucas destacou na narrativa de Clarice Lispector. Segundo ele, a autora de **Perto do coração selvagem** desenvolveu um traço que a distancia da tradicional forma romanesca e a insere em uma escrita contemporânea em que o "herói" é o "discurso narrativo." (LUCAS, 1976, p. 15)

Para a personagem-narradora de Clarice Lispector em **A paixão segundo G.H.**, "A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. [...] Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu." (LISPECTOR, 1964, p. 178)²

É na *falha* e em torno dela que brilha com maior intensidade o que se chama de poesia, a linguagem em modulações de exaltação excedendo o que carece. E aí me deterei ao fazer uma leitura que assinala a maneira minuciosa e contundente com a qual Clarice Lispector modela seu texto, a fim de sobressair o fugaz movimento de queda da matéria significativa na "consciência", lugar que, em sua obra, é avesso ao significado que busca se alojar e descer raízes. Percebe-se na escritura de Clarice Lispector alusões e analogias que realçam a volatibilidade de tudo que se fixa.

A página nove de **A paixão segundo G.H.**, por exemplo, é uma bela página de se estar (à altura de poder cair). Se aqui parafraseio Clarice, é apenas para evocar a imagem da "terceira perna" que a personagem de PSGH perde, a perna que constituía o terceiro elemento necessário à estabilização do tripé humano: "Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas". A personagem deixa de ser uma coisa "encontrável", assim como a escritura de Clarice Lispector que,

² Abreviações das obras de Clarice Lispector: **Perto do Coração Selvagem** (PCS); **A Cidade Sitiada** (CS); **A Maçã no Escuro** (ME); **A Paixão Segundo G.H.** (PSGH); **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres** (LP); **Água Viva** (AV); **A Hora de Estrela** (HE); **Um Sopro de Vida** (SV); **Legião Estrangeira** (LE).



³Certamente que a temática da existência é recorrente nas obras de Clarice, mas isso não implica, como observou Benedito Nunes, numa mesma “concepção de mundo”, que varia significativamente de uma obra para outra.

não poucas vezes, é “encontrada” pela crítica ao assinalar em suas obras a reiteração excessiva da temática “existencial” ou dos procedimentos de repetição de palavras, sentenças e frases que supostamente atuam de forma retórica e com o intuito de dar ênfase à função expressiva, à tensão emocional da palavra e à persuasão.³

Ainda que de maneira parcial, “Clarice Lispector” responde a essas questões em **Legião Estrangeira** (“A explicação inútil”) quando afirma que a repetição que acontece “no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco”(LE, p. 175). Vem a propósito o que diz Roland Barthes referindo-se a repetição que engendra a fruição e aquela que simplesmente pavimenta o código lingüístico e social: “repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado. [...] A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido.” (BARTHES, 1977, p. 56)

A esse respeito, um crítico atento e minucioso como Benedito Nunes, em “O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector”, soube ver, como poucos, que a repetição na textualidade de Clarice raramente é simétrica. Embora reconheça o “poder encantatório da nomeação” que alguns substantivos adquirem nos textos da autora de **O lustre**, Benedito destaca também as elipses que entrecortam os processos de repetição, bem como o movimento que põe em foco, “ao mesmo tempo, a presença irreduzível de um objeto e a distância que dele a separa.” (NUNES, 1995, p. 136-138)

O que muitas vezes não se percebe na escritura de Clarice Lispector são os procedimentos que desgastam a palavra e promovem a fuga do significado. A repetição do signo propicia não só a sua repaginação, mas também a porosidade do sentido que promove a exorbitância do entre que, pela variedade dos recursos mobilizados, se aloja entre palavras:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. (PCS, p. 13)



Percebe-se, nesse pequeno trecho de abertura de **Perto do coração selvagem**, a superfluidade dos processos de repetição da escritura. O tac-tac do relógio não passa de uma simples onomatopéia em uma relação especular de representação do extrato sonoro da “realidade” (o relógio). Enquanto que a repetição monótona do significante roupa corrói o sentido da palavra, ao mesmo tempo em que mimetiza o batido do relógio. Essa repetição ritualizada do significante esvazia ainda mais o significado, que se dá a ver pela dupla negação que se apresenta na cadeia significante: “Não não”. Diferentemente de Lautréamont, que utiliza a negação em série para deflagrar contradições, o “Não não” aqui evocado atua como uma ampliação da “negação simples” e funciona como uma antecena que prepara o leitor, ao mesmo tempo que o convoca, para uma escuta atenta e impessoal.

É aí, nesse entre, que a atenção deve se deter, exatamente no vácuo aberto pelas palavras agenciadas pelo sentido: relógio, máquina, silêncio. A exaltação desse espaço intersticial é recorrente nas obras de Clarice, sempre atenta à fumaça do que não é dito: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmagem com palavras as entrelinhas.” (LE, p. 137) Portanto, não se faz do lugar de passagem o júbilo do vazio. Assim, tanto nos romances quanto em alguns contos de Clarice, o vazio atua como meio de transporte, embora possa interpelar com força ou minar, sorratamente, a palavra transportada.

Esse espaço intervalar na escritura de Clarice Lispector não se arvora a nenhuma instância metafísica, no sentido de tecer cartografias ou inventários de abismos que aludem à incomunicabilidade absoluta. Ao contrário, ao abismar a palavra, Clarice não reafirma os seus “fundamentos últimos”, tampouco a sua negação. Vejamos um dos seus enunciados mais citados:

Então escrever é um modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou com a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: A não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler distraidamente. (AV, p. 20)

Evoco aqui a conhecida fórmula lacaniana que afirma o



⁴Versura:
Palavra
latina para
o ponto em
que o arado
dá a volta,
no final do
sulco.

estatuto do aparelho psíquico: “O inconsciente se estrutura como linguagem”. Lacan destaca a primazia da estrutura como o fundamento do humano, mas não diz que o inconsciente é linguagem, ou que se resume a ela. Já a escritura de Clarice Lispector (não-estruturalista) versura o texto para o ponto em que a não-palavra amplia sua inexistência pela contingência e reciprocidade que estabelece com a palavra, o que alarga e recoloca em novas bases o espaço semântico.⁴

E mesmo quando o personagem-narrador de **A paixão segundo G.H.** afirma que um dos modos mais intensos de ser é “não ser”, de modo algum há qualquer semelhança com a lógica da exclusão elaborada por Parmênides (“O Ser é, o não Ser não é”). O não ser aludido por G.H. não se essencializa, ele apenas se utiliza da negação como forma de se aproximar da “verdade”. Essa forma, porém, é multiplicada numa rede de vazios em que “o nada” não é nulificador ou niilista, e sim afirmativo, “vivo e úmido”. Mesmo se dedicando a cada minúcia do “não”, G.H. se indaga: “Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?” (PSGH, p. 30)

O positivo remete ao negativo que, por sua vez, nunca se erige de maneira autônoma, assim como só se percebe o tic-tac do relógio quando ele subitamente pára de bater. Por isso que G.H. afirma: “a continuidade tem interstícios que não a descontinuum.” (PSGH, p. 171) Ao se valer de imagens antitéticas com um alto teor de abstração, o fluxo narrativo alcança intensa dispersão, mas sem queimar incenso ao “nonsense”. Certamente que há, em alguns instantes, a abstinência do suporte factual nas (anti)narrativas de Clarice, e, em momentos mais extremos, como em **Água viva** (desprovida de contorno social), vê-se o esgarçamento da narrativa e a desagregação do familiar alcançar seu ponto mais alto em toda a obra de Clarice. Mas o sentido se salva e produz suas primícias mediante as ancoragens que o “texto” executa por meio de provérbios e imagens triviais, que reconstroem a ambiência cotidiana.

Assim, com uma comparação corriqueira, a narradora de **A maçã no escuro** afivela a divagação sobre o personagem que se sentia vazio diante da ilimitada liberdade: “No começo você é um homem estúpido tendo a mais a grande solidão. Depois, um homem que levou uma bofetada na cara e no



entanto sorri beato porque ao mesmo tempo a bofetada lhe deu de presente uma cara que ele não suspeitava.” (ME, P. 22)

Entretanto, há momentos em que os personagens de Clarice pronunciam frases soltas, elos desconexos ou palavras que “vêm do desconhecido”. Quase sempre se trata de jogos de ludicidade em que o próprio personagem-narrador antecede a cena que vai acontecer. Em **Um sopro de vida**, por exemplo, o narrador “corta o balbucio” da personagem, e anota somente “o que ela consegue ao menos guagejar” (SV, p. 124). A crítica raramente menciona os momentos de ludicidade nos textos de Clarice Lispector. Sem dúvida que o aspecto conflitivo e de autodilaceramento de sua escrita é a tônica de suas obras, mas há também um “estilo empoeirado”, como diz a própria autora, um humor sutil:

Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada. Mas você não imagina o prazer... Trabalhando nesta cena, estou descobrindo uma espécie de estilo empoeirado – uma espécie de estilo que está sempre sob nosso estilo e que é uma mistura de leituras meio ordinárias [...], uma mistura de grandiloquência que é na verdade como a gente já quis escrever (mas o bom gosto achou com razão ridículo), uma mistura disso – está ruim como o quê, mas com que prazer descubro as tiradas – parece que não há sequer invenção. É tão engraçado... (SABINO; LISPECTOR, p. 66)

Como não ver também o humor com que Clarice expõe as idéias antitéticas, presentes em algumas passagens de **Água viva**: “Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa.” (AV, p. 64-65) Ou ainda: “eu só quero ser feliz mas não ter todo esse trabalho horrível de me fazer feliz.” (ME, p. 142)

Em outras passagens, como em **Água viva**, o personagem narrador constata, por instantes, que está escrevendo como se estivesse em um estágio intermediário entre o sono e a vigília. É possível localizar nessa obra, o desencontro leve entre as coisas, os fluxos desconexos da consciência, as frases truncadas, algo que se assemelha à escrita proposta pelos surrealistas, em que a descompressão formal age como força motriz. Em **Água viva**, o leitor depara-se com imagens do “eu” que se presentificam num “instante-já” tão fugidio como a fração de tempo “em que a roda do automóvel



em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado”. (AV, p. 15) Vejamos agora um fragmento em que a escrita de Clarice parece correr sem rédeas:

Um homem fino de um pé só tem um grande olho transparente no meio da testa [...] É preciso mover toda a cabeça sem ossos para fixar um objeto. Mas que objeto? O homem fino enquanto isso adormeceu sobre o pé e adormeceu o olho sem no entanto fechá-lo. Adormecer o olho trata-se de não querer ver. Quando não vê, ele dorme. [...] Acabou-se agora a cena que minha liberdade criou. (AV, p. 83-84)

A distância de um tipo de estética que ficou conhecida como surrealista é evidente. Não só pelo anúncio abrupto e tosco de que a liberdade concedida ao processo de narrar foi retirada, mas outras diferenças também se fazem presentes. O comentário, de tipo reflexivo, interrompe a fluidez das imagens: “Adormecer o olho trata-se de não querer ver”. E mesmo as imagens, canhestras e prosaicas, em nada se assemelham ao fulgor da imagística e dos procedimentos de metaforicidade que caracterizou a escrita surrealista⁵.

O personagem-narrador de **Água viva**, nesses momentos que encena um “instante-já”, não só brinca com o sentido e vira-o de ponta-cabeça, mas opera a desmontagem da narratividade, vista como algo a se evitar, ou ainda, alguma coisa que desperta repulsa: “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar. Principalmente a mim mesma”. (AV, p. 76)

Em relação à Palavra, Clarice Lispector escreve contra ela, com ela, nela, sem nenhuma imposição 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-sa-men-te”. Outras vezes, hifeniza toda uma seqüência de significantes como se formassem uma só palavra, monolítica, circunspecta em si: “[...] o grande das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer.” (PCS, p. 13) E mais: principia o romance **Uma aprendizagem** ou o **Livro dos prazeres** com uma vírgula, permeia-o com frases interrompidas e elipses,

⁵No entanto, pode-se identificar, ao longo de **A maçã no escuro**, imagens de intenso lirismo: “O verde das árvores se balançava sujo” (ME, p. 45); “Ela lhe deu seu pensamento inteiramente vazio dentro do qual estava ela toda” (ME, p. 126).

finaliza-o com dois pontos: “Eu penso o seguinte:”. **A paixão segundo G.H.**, por sua vez, começa e termina com uma seqüência de travessões, enquanto **Um sopro de vida** “encerra-se” com reticências.

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. Os pensamentos, para Deleuze, crescem pelo meio, e é aí que se deve instalar, onde a coisa se dobra. **A dobra**, no sentido deleuziano, não é o jogo textual que Clarice Lispector efetua. No entanto, o evanescimento do “meio” e a nulificação dos começos também está presente na escritura de Clarice, tanto na dimensão do fazer quanto na esfera do dizer: “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (HE, p. 11)

Em **A hora de estrela**, o “meio” (entendido aqui como fissura ou pluralização que se insere no pensamento linear-discursivo) é desestabilizado pela insistência do significante “explosão” que só adquire pleno sentido no final da obra. Embora a obviedade, no decorrer do romance, de que algo irá se romper e que provavelmente é a própria vida da protagonista (Macabéia), a indicação material da palavra entre parênteses interrompe o fluxo de leitura e causa um reiterado mal-estar por meio da excessiva repetição do significante ao longo do livro. Vejamos alguns exemplos: “Agora (explosão) em rapidísimos traços desenharei a vida pregressa da moça até o momento do espelho do banheiro” (HE, p. 28). “Para ela a promessa fora um escândalo de alegria (explosão) porque na metalúrgica encontraria a sua única conexão atual com o mundo: o próprio Olímpico.” (HE, p. 58)

É bem verdade que em muitos romances de Clarice Lispector, seu texto parece “encalhar” em expressões ou palavras. Entretanto, esse engastamento, na maioria das vezes, é apenas aparente. Clarice utiliza-se de falsas tautologias ou colide um mesmo significante com ele próprio. A tautologia, em sua almejada pureza, é aquela que anula qualquer possibilidade de predicação, tal como a resposta de Deus a Moisés em Êxodo 3, 14: “Eu Sou o que Sou” (ehych asher ehych).⁶

Nos textos de Clarice Lispector, é sempre possível atribuir sentido as suas pseudo tautologias. Em **Um sopro de**

⁶“Disse Moisés a Deus: Eis que, quando eu vier aos filhos de Israel e lhes disser: O Deus de vossos pais me enviou a vós outros; e eles me perguntarem: Qual é o seu nome? Que lhes direi? Disse Deus a Moisés: Eu Sou o que Sou. Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: EU SOU enviou a vós outros”.



vida, a protagonista Ângela diz: “Falar alto sozinha e para 'o quê' é dirigir-se ao mundo, é criar uma voz potente que consegue – consegue o quê? A resposta: consegue – consegue o quê? A resposta: consegue o 'o quê'”. E conclui a personagem-narradora: “O quê' é o sagrado sacro do universo”. (SV, p. 38) O “o quê”, destacado da sentença inicial, deixa de emitir o “erro lógico” típico da tautologia (o de repetir sempre a mesma coisa), e alarga o espaço do sentido, ainda que de forma indeterminada: o “o quê” das coisas, o atributo que traz significação ao “Ser”.

Pode-se observar, por meio de um pinçamento de algumas sentenças de **A maçã no escuro**, construções que se assemelham a “autênticas” tautologias, como se constata no enunciado proferido por seu protagonista, Martim: “[...] não há nada tão branco como o branco”, “não há nada tão cheio de água como uma coisa cheia de água”, “a coisa amarela é amarela”. Considerando o contexto em que essa fala ocorre, evidencia-se que não se trata realmente de tautologias, e sim de afirmações retóricas de Martim a fim de alcançar a “objetividade” e evitar o erro. Anulando o código a tal ponto (semelhante a Locke, que postulou e reprovou uma linguagem na qual cada objeto teria um nome próprio), Martim destruiria “o seu modo antigo de ser”, e por extensão, o fantasma de seu “crime”.

Deve-se ressaltar que, em poesia, não há “verdadeiras” tautologias. A repetição do “mesmo” acaba por inserir o outro na cadeia significativa. Assim, “uma rosa é uma rosa é uma rosa...” é interpretado como a evocação da singularidade absoluta do objeto ou do enunciado, ou ainda, como artifício de esvaziamento do significado. Jorge Luis Borges em seu conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, extremiza ainda mais a reflexão sobre a impossibilidade da tautologia. Seu personagem, o escritor imaginário Pierre Menard, reescreve o Quixote de Cervantes com absoluta fidelidade, iguais até nas vírgulas. No entanto, trata-se de um outro livro, pois Menard não é um copista, e o reescreve no século XX. Desse modo, Pierre Menard, como todo leitor-autor, é sempre outro, bem como a época de sua leitura-escritura. Diz o narrador do conto: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico”.

(BORGES, 2000, p. 496)

Somente em uma tentativa inteiramente utópica de se construir uma linguagem logicamente perfeita, tal como se observa no **Tractatus logico-philosophicus** de Ludwig Wittgenstein, que a tautologia e a contradição deve ser eliminadas a qualquer custo. Clarice Lispector, ao contrário do pensador austríaco, promove intenso choque entre significantes e, não raras vezes, a colisão do significante com seu reflexo no espelho: “A vida come a vida” (HE, p. 85); “a fricção delicada do silêncio contra o silêncio” (ME, p.16); “Talvez soubesse que também a necessidade de destruir amor era o próprio amor porque amor é também luta contra amor (ME, p. 68); ou ainda: “Eu era agora pior do que eu mesma.” (PSGH, p.128) Verifica-se, de maneira mais explícita no último exemplo, que o significante se repete (eu-eu), mas não o significado. O que temos aí é o par eu-mim, ou, no jargão psicológico, eu-self. Na linguagem de Clarice, trata-se do embate, sempre tenso, do eu (como instância que se relaciona com os códigos lingüísticos, identitários e sociais) com a impessoalidade do Ser, nomeada por Clarice de it (AV), neutro (PSGH), ou por outros procedimentos não circunscritos a uma só palavra.

O eu na escritura de Clarice, muitas vezes atua como um gasto pano de fundo. Em seu conto “O ovo e a galinha”, a instância enunciativa diz: “eu' é apenas uma das palavras que se desenham enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada”. (LISPECTOR, 1996, p. 272).

Na realidade, Clarice Lispector não deixa o significante empoeirar-se em um significado. Há passagens, como em **Água viva**, que o jogo é bem mais sutil e com implicações filosóficas de maior extensão. “Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É. Estou no seu âmago. Ainda estou. Estou no centro vivo e mole. Ainda. [...] No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é – é. Sou limitada apenas pela minha identidade.” (AV, p. 26)

Clarice grafa o significante é de duas formas diferentes. O primeiro, minúsculo, trata-se da operação referenciável, da marca de identidade que o verbo ser possibilita, da palavra de uma língua que exerce a função de cópula entre o signo e a coisa ou entre signos. O segundo, grafado em maiúscula, “É”, parece se referir à dimensão mística tão freqüente em suas obras. Nessa



perspectiva, o “É” torna-se fusional (Asus), e a própria pergunta é vista como impossibilidade, sendo que o sujeito e o objeto, como entidades em si, não mais existem.

É digno de nota, o levantamento efetuado por Jacques Derrida sobre as três principais raízes do verbo “ser”. A mais antiga, origina-se do tronco indo-europeu. Asus, do sânscrito, significa a vida, o vivo, “e que de si e a partir de si se mantém”. A segunda (bhû, bheu) liga-se ao grego phuo: “desabrochar, desenvolver-se, aceder à estância e permanecer em estância a partir de si mesmo”. A terceira raiz “aparece apenas no domínio da flexão do verbo germânico “sein”, abrigando significações como habitar ou permanecer, diferenciando-se da essência. Derrida chama a atenção ainda para o fato de que o que nós atualmente nomeamos sob o nome “ser” é uma combinação niveladora de três camadas de significação diferentes. (DERRIDA, 1991, p. 239-246)

Esse intercâmbio loquaz que Clarice Lispector opera na cadeia significante, ao entrecroçar signos e ao multiplicar (falsos) paradoxos, possibilita, como efeito de linguagem, a desmontagem de certos discursos despóticos, quer sejam de natureza literária, quer sejam de âmbito psicológico. Diferentemente de Clarice, Jorge Luis Borges, o construtor de labirintos semânticos e lógicos, busca abalar noções tradicionais de tempo, espaço, memória, identidade, entre outras, em um processo de “desrealização” da realidade.

Já Clarice Lispector “falseia” até mesmo os paradoxos a fim de favorecer a dimensão da existência ou do cômico: “Se tomar conta do mundo dá trabalho? Sim. Por exemplo: obrigame a me lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi na rua”. (AV, p. 56) Ou, de forma lúdica: “Logo na primeira semana Ermelinda se apaixonou por Martim. Em primeiro lugar porque ele era um homem e ela por assim dizer nunca se apaixonara, senão de outras vezes que não contam.” (ME, p. 66) Ou ainda “ele também era guloso, porque, afinal, o que é maior é sempre melhor do que é menor, embora nem sempre.” (ME, p. 244)

Nos paradoxos borgeanos, Aquiles nunca alcança a tartaruga e o golpe de Zenão se consuma, certo. Talvez a tartaruga seja finita, mas sem bordas, e o trajeto do herói infinito, “e este correrá para sempre, mas sua rota se extenuará

antes de 12 metros, e sua eternidade não verá o término de 12 segundos.” (BORGES, 2000, p. 261-262)

Nos jogos de Lispector, a tartaruga poderia ser reduzida a um ponto, e um ponto “foi-não-foi está fora de si”. (PCS, p. 33) E mesmo que a superfície signíca da “tartaruga” se finque no alvo do sentido, sua sombra va-ga-ro-sa-men-te se deslocará mediante o movimento da luz de Aquiles.

O problema, observa Deleuze, “não consiste em ultrapassar as fronteiras da razão, e sim atravessar como vencedor as da desrazão”. (DELEUZE, 1993, p. 30) Mas Aquiles, no tempo fracionado por seus passos, há de escolher entre “lembrar e esquecer”.

“E as tartarugas?”, indaga a personagem de **Água viva**. “Você que me lê diria: é verdade que há muito tempo não penso em tartarugas”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2000. v. 1.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de maldoror**. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: A Noite, 1949.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: ed. do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

LISPECTOR, Clarice. **A Legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. **Os melhores contos de Clarice Lispector**. Seleção: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Global, 1996.

LUCAS, Fábio. **Poesia e prosa no Brasil**: Clarice Lispector, Tomás Antonio Gonzaga, Machado de Assis e Murilo Mendes. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SCHÜLER, Donaldo. **A construção e a desconstrução do homem na Literatura Ocidental**. Congresso ABRALIC, V. Cânones e contextos, 5, 1997. Rio de Janeiro. Anais... v.1, p.425-436.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.