

MORTE E VIDA COMO PERSONAGEM-RECURSO NA OBRA DE CLARICE
LISPECTOR

MARIANA EMYGDIO DE NEGREIROS

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2015

MORTE E VIDA COMO PERSONAGEM-RECURSO NA OBRA DE
CLARICE LISPECTOR

Mariana Emygdio de Negreiros

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
Vernáculas (Literatura Brasileira),
Faculdade de Letras, da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como parte dos
requisitos necessários à obtenção do
título de Mestre em Letras Vernáculas
(Literatura Brasileira)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anélia
Montechiari Pietrani

RIO DE JANEIRO

2015

Morte e vida como personagem-recurso na obra de Clarice Lispector

Mariana Emygdio de Negreiros

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anélia Montechiari Pietrani

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Examinada por:

Presidente: Prof.^a Dr.^a Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ

Prof.^a Dr.^a Lucia Helena – UFF

Prof.^a Dr.^a Danielle dos Santos Corpas – UFRJ (Suplente)

Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Guimarães de Faria – UFRJ (Suplente)

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2015

CIP - Catalogação na Publicação

E385m Emygdio de Negreiros, Mariana
Morte e vida como personagem-recurso na obra
de Clarice Lispector / Mariana Emygdio de
Negreiros. -- Rio de Janeiro, 2015.
125 f.

Orientador: Anélia Montechiari Pietrani.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa
de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2015.

1. Literatura Brasileira. 2. Narrativa. 3.
Clarice Lispector. 4. Morte e vida. 5. Personagem
recurso. I. Montechiari Pietrani, Anélia, orient.
II. Título.

RESUMO

Negreiros, Mariana Emygdio de. **Morte e vida como personagem-recurso na obra de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

A leitura de textos escritos por Clarice Lispector revela a presença de imagens de vida e de morte. Tal presença não deve ser entendida como insistência ou coincidência. A extensa fortuna crítica existente sobre a autora pouco se dedica a essas imagens e ao porquê de figurarem ali, ainda que não tenham passado despercebidas pelos estudiosos. Em Clarice, essas imagens extrapolam o plano da obviedade, do fatalismo. Isso quer dizer que, ao utilizá-las, a autora não se detém à morte como sinônimo de fim de toda vida ou à vida que invariavelmente conduz à morte. A presente dissertação vale-se da importância que tais imagens têm, principalmente pelo fato de serem convocadas a participarem dos textos nos quais estão e por agirem sobre o desencadeamento dos próprios textos e sobre as personagens. Interpretamo-las, por tais aspectos, como personagem-recurso na obra clariciana. Abordamos contextos nos quais essas imagens eclodem com mais potência, sendo eles: a presença da água, a experiência da náusea e o estar-se diante de elementos do desconforto, como a gruta, a caverna, o grotesco e o estranho. Buscamos no texto clariciano, ainda, os elementos trágicos em dois planos: o da tradição grega como gênero literário e o da catástrofe. Para este trabalho, foram utilizados livros de Clarice Lispector como *A paixão segundo G.H.*, *O lustre*, *A hora da estrela*, dentre outros. A base teórica é formada por nomes como Platão, Sigmund Freud, Gaston Bachelard, Edgar Morin e por estudiosos de Clarice Lispector, dentre os quais destacam-se: Benedito Nunes, Evando Nascimento, Lucia Helena, Nádia Batella Gotlib, Olga de Sá e Vilma Arêas. Contemplamos também textos literários, como *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, e *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, narrativa, Clarice Lispector, morte e vida, personagem-recurso.

ABSTRACT

Negreiros, Mariana Emygdio de. **Death and life as character-resource in Clarice Lispector's production.** Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

When we read texts written by Clarice Lispector, there are plenty of images of life and death. This fact should not be seen as insistence or coincidence. The extensive critical material about the author that we have is a little dedicated to these images and why they are there, yet which have not passed unnoticed by scholars. In Clarice writing, these images extrapolate the plan of obviousness, of fatalism. That means that when the author uses them she does not show death as a synonym for end of life or the life that invariably leads to death. The present dissertation pays attention to the importance that such images have, mainly because they are called to take part of the texts in which they are and by acting on the progress of own texts and their characters. We interpretate death and life on such aspect, as a character-resource in Clarice's literary work. We choose context in which these images manifest with more power: the presence of water, the experience of nausea and being in front of elements of discomfort, as the cave, the grotesque and the weird. We study in Clarice's texts, still, the tragic in her work in two plans: the Greek tradition as literary genre and as catastrophe. For its accomplishment, several books written by Clarice Lispector were used, like *A paixão segundo G.H.*, *O lustre*, *A hora da estrela* and more. The theoretical bibliography is formed by names such as Platão, Sigmund Freud, Gaston Bachelard, Edgar Morin and by authors dedicated on Clarice Lispector's texts, specially: Benedito Nunes, Evando Nascimento, Lucia Helena, Nádia Batella Gotlib, Olga de Sá and Vilma Arêas. We contemplate other much literary texts, such as *La nausée*, by Jean-Paul Sartre, and *Sei personaggi in cerca d'autore*, by Luigi Pirandello.

Keywords: Brazilian Literature, narrative, Clarice Lispector, death and life, character-resource

Agradecimentos

Das lições aprendidas ao longo dos dois anos de curso de Mestrado, nenhuma foi mais sentida (e isto extrapola o somente aprender) do que a interpretação dos versos de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) em seu poema “Tecendo a manhã”: “Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos”. É merecidamente que os agradecimentos antecedem as páginas da dissertação; ela só está pronta graças aos galos que existiam antes do Mestrado e aos que conquistaram espaço durante o percurso. Dedico a vocês minha gratidão.

À CAPES, pelo suporte financeiro traduzido em certa tranquilidade e muitas vezes revertido em “bolsa biblioteca”.

À Coordenação de Pós-Graduação do curso de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ, por todas as dúvidas sanadas e por todo auxílio prestado.

Ao corpo docente da Faculdade de Letras e da Faculdade de Educação da UFRJ, por cada contribuição e por cada ensinamento desvinculado de livros e apostilas. Obrigada por mostraram-me como eu queria ser, antes mesmo de mostrar o que eu queria ensinar.

Aos professores dos meus tempos de escola, por terem feito-me admirar o Magistério quando eu ainda nem pensava em fazer parte dele.

À minha orientadora Anélia Pietrani, sempre acolhedora. Obrigada pelas palavras encorajadoras, pela confiança, pela disposição a falar e a ouvir, pelos livros emprestados, pelo cuidado com meu texto e pela parceria desenvolvida.

Aos meus amigos, que receberam a notícia de minha aprovação para o Mestrado com felicitações e que de alguma forma estiveram presentes. Em especial, agradeço a Raíssa Viegas, Juliana Machado, Vinícius Nascimento, Louise Machado, Juliana Regina Faria, Rafael Faria, Giselle Campos, Tainara Santuchi, Vivian Paixão e Kamy Peltz por serem meus momentos de serenidade, afeto e diversão. Obrigada, Julia Kubrusly, pelo presente que foi a notícia da minha aprovação. Agradeço aos meus colegas de Mestrado pelas aulas partilhadas. Obrigada, Vanessa Gonçalves, por ter um “Vai dar tudo certo” sempre

guardado para mim. Obrigada, Elen Chaves e Maria Teresa Gomes, pelo apoio e carinho. E obrigada, Ana Beatriz Guerra, por em meio a tantos problemas pessoais sempre lembrar de mim e de minha dissertação. Agradeço a todos por entenderem as vezes em que precisei dizer “Não posso”.

Agradeço aos meus avôs e avós pelas famílias incríveis que me deram. Obrigada por existirem, pelo afeto, pelas lembranças deixadas e por terem ensinado a todos nós valores que nenhum título jamais representará.

Agradeço aos tios, às tias, aos primos e às primas pelo porto seguro, incentivo e torcida de sempre. À minha família, meu pouso e meu trampolim, meus sinceros agradecimentos.

Em especial, agradeço ao meu pai por apresentar-me aos livros, pelas vezes que chegou do trabalho e que ignorando os apelos de “Mariana, deixa seu pai pelo menos jantar” da minha mãe leu-me as histórias de “Os contos de Grimm” que separei para antes de eu dormir. Obrigada pelo exemplo que você sempre foi para mim.

Em especial, à minha mãe, por ela ser tudo e muito mais, por mostrar-me diariamente que não há nada melhor do que colo de mãe. Obrigada pela amizade que nunca pediu nada em troca e pelas inúmeras vezes que você guiou-me na escuridão. Que eu saiba seguir seus passos.

Em especial, ao meu irmão Leandro Negreiros, pela cumplicidade, pela fraternidade e pelo amor de sempre. Eu não teria conseguido sem você. Obrigada por ser o melhor e o único irmão que eu poderia desejar.

A Leandro Ribeiro, por ter viajado comigo e com livros, pelas reclamações ouvidas e pelas vitórias celebradas. Por todo companheirismo desinteressado, obrigada por ter abraçado meus sonhos como se fossem um pouco seus.

A Evelyn Telles, que, enquanto eu terminava uma caminhada, preparava-se para começar a sua própria nova história de vida. E não se esqueceu de perguntar sobre minha dissertação.

Agradeço de todo coração a todos vocês. Há muito de todos nós aqui.

Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva. O âmago sensível. E vibra-me esse it.

(Clarice Lispector, em *Água viva*)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. AS IMAGENS DE VIDA E MORTE	21
3. A PRESENÇA DA ÁGUA	42
4. A EXPERIÊNCIA DA NÁUSEA	59
5. IMAGENS DO DESCONFORTO	76
6. O TRÁGICO	101
7. CONCLUSÃO	118
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

1. Introdução

Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida.

(Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*)

Os livros escritos por Clarice Lispector (1920-1977) têm sido estudados por diversos pesquisadores e, com frequência, deparamo-nos com a realização de trabalhos acadêmicos que os analisam e que mostram a pluralidade de estudos que eles incitam, podendo tais trabalhos centrarem-se em contos, romances ou mesmo priorizarem abordagens temáticas, aspectos do uso da linguagem, referências filosóficas, dentre demais possibilidades de trabalho. Assim, não é sem razão que Vilma Arêas chama atenção para as muitas Clarices existentes na cena dos estudos literários atualmente: “[n]inguém duvida de que nos dias de hoje haja tantas Clarices quanto se queira, não só como objeto de estudo mas também como modelo para o traçado de retratos ou trajetórias intelectuais ou espirituais” (2005, p.13).

Morte e vida parecem obviedades, pois todo ser vivo munido da faculdade da razão as conhece e tem em mente a ironia que elas representam: vive-se para morrer um dia. É comum encontrarmos citações acadêmicas que as privilegiam na obra clariciana. Afinal, é tarefa difícil ignorar que a própria Clarice, literariamente falando, as tinha em alta conta. Em *Perto do coração selvagem* (1943), seu livro de estreia, com frequência o leitor depara-se com os vocábulos morte e vida repetidos às vezes por páginas seguidas. Não se trata de deslize de autora estreante, pois semelhante processo ocorre em textos posteriores à citada publicação. O trabalho que aqui se apresenta, em linhas gerais, visa estudar a presença de tais palavras no texto clariciano não do ponto de vista da pesquisa lexical em termos de número, mas pelo que representam no universo literário de Clarice Lispector.

Muitos são os eixos de leitura passíveis de serem provocados ao contato com o texto clariciano. Pode-se observar nele o viés existencialista, já abordado por diferentes críticos literários, como Benedito Nunes em seu *O mundo de Clarice de Lispector*. Há, também, a linha que dialoga com temas cristãos, tratados no citado livro de Nunes. Para o estudo desse tema, recorre-se com frequência aos contos de *A via crucis do corpo* (1974) e a outros, como “A imitação da rosa”, que integra *Laços de família* (1960). Encontramos

no texto clariciano, ainda, o drama da linguagem e a discussão sobre o processo de criação literária desvelada ao leitor no próprio texto que ele lê. Aqui, optamos por outro eixo vastamente utilizado por Clarice e não menos raro de ser mencionado em estudos sobre a autora: a questão das imagens de vida e morte.

Tal aspecto não passou incólume pela fortuna crítica destinada a Clarice Lispector. Essa afirmação é endossada, por exemplo, pela interpretação de Evando Nascimento sobre o livro *Água viva* (1973), que analisa o conteúdo nele presente como “pulsações do vivo no morto, e antecipações da morte na vida” (2012, p. 55), partindo principalmente do título do livro, que contém o nome “viva”. É nesse título, ainda, que o leitor tem a impressão de estar diante de um livro que é escrito ao mesmo tempo em que é lido, pois a emissora constantemente discute a criação artística enquanto a realiza. Esse complexo texto clariciano, flutuação entre gêneros textuais e campos de criação, transitando da pintura à escrita e perpassando a música, não é um livro de enredo, sendo por isso visto como ficção-limite, mas de projeto estético e criador.

Apesar de haver uma plural fortuna crítica que reconhece o valor da literatura clariciano exatamente naquilo que traz de diálogo com seus próprios textos e na sua aparente simplicidade, há leituras críticas que tratam a força dessa literatura como sinal de fratura textual, isto é, de impossibilidade de completude narrativa. Nesse grupo de leitura, destaca-se Luis Costa Lima, ao valer-se de aspectos do âmbito da realidade em si para interpretar literariamente personagens:

a impossibilidade de Joana, semelhante à dos demais personagens de Lispector, em ir além de si mesma resulta da diminuição da realidade, pela autora, ao meramente subjetivo. (...) Essa falta importa não apenas para que se conheça o tono da obra, como para que se entenda a razão de sua fraqueza. (LIMA, 1986, p. p. 529)

Não há, pelo menos não no sentido apontado por Costa Lima, “fraqueza” do texto clariciano. A aparente fraqueza textual, decorrente do fato de palavras que se repetem, e aí colocamos as imagens de morte e vida, é na realidade uma de suas grandes qualidades como escritora, que soube ao longo de seus textos ressignificar palavras e contextos ao invés de reciclá-los como algumas leituras parecem fazer crer.

A opinião crítica sobre a leitura de Costa Lima explicitada foi endossada por demais estudiosos. Segundo Edgar Nolasco colabora para que reflitamos sobre a leitura empreendida por Costa Lima, ao dizer que a opinião do crítico, na verdade,

É basicamente por não compreender os diferentes desdobramentos efetuados no texto – da narradora, da protagonista e, por extensão, da *própria* escritora (...) que Costa Lima diz que o romance padece de um ‘sentimentalismo romântico’ (NOLASCO, 2001, p.47)

Não se deve perder a noção de que o transbordamento intertextual em Clarice Lispector, estendendo tal transbordamento ao nível da utilização de imagens de morte e vida como personagem-recurso, é na verdade uma de suas grandes potências como escritora, não inaptidão de uma autora repetitiva. Embora os vocábulos morte e vida estejam vastamente presentes na obra clariciana, não devemos nem interpretar tal fato como fratura narrativa nem inculcar a ideia de que sempre sinalizam para um caso de personagem-recurso. Devemos estudar essas imagens compreendendo como agem nos distintos contextos nos quais aparecem com maior força.

A professora Lucia Helena, em seu livro *Nem musa, nem medusa*, explora o texto clariciano em uma linha até então pouco. Nesse livro, publicado pela primeira vez em 1997, Lucia realiza profundo estudo sobre a obra clariciana que, mesmo orientado às personagens femininas, não deixa de sinalizar para elementos outros, como a inter-relação morte, vida e processo de escritura em *A hora da estrela* (1977). Em outro texto, Lucia Helena novamente aponta para a imagem da morte nessa novela de Clarice, ao dizer que nela “a série de cogitações sobre sua morte [a da personagem Macabéa] é outra dobra no texto, a complicar e impedir o desenrolar em linha reta da ação” (HELENA, 2010, p. 90). Assim, percebemos que morte e vida, diante da importância que têm no texto clariciano, figuram em diversos textos críticos, por mais que eles não sejam totalmente voltados a essas imagens. Nosso intuito, aqui, é recobrir essa importância.

Sobre *A hora da estrela*, a professora Nádia Batella Gotlib referiu-se a ele como sendo uma “história de vida e de morte” (1995, p. 475). Essa pequena citação permite-nos inferir, então, desde esse micro *corpus* voltado à obra de Clarice Lispector por ora mencionado, que questões relacionadas à morte e à vida tanto povoam os estudos críticos quanto parecem emanar do texto clariciano. É importante salientar que a questão sobre o processo de criação literária não compõe apenas o texto *A hora da estrela*, estando presente em demais livros como será visto aqui no último capítulo.

A crítica literária Berta Waldman afirma que em *Perto do coração selvagem* que “ao lado desse tema [a temática da existência], a linguagem, a arte e a morte são, via de

regra, os acionadores das digressões que retardam a narrativa” (1983, p.25). Mais adiante, Waldman tece a seguinte consideração:

A viagem de Joana [protagonista do livro], sozinha, em direção ao selvagem coração da vida, inaugura não só o seu caminho até a morte, mas toda a pesquisa que Clarice faz com a linguagem. Aí, vida e linguagem certamente se encontram sob o signo da mesma paixão. (p. 31)

Desenha-se, assim, o olhar de uma tradição de crítica literária que não deixou de considerar as imbricações entre morte, vida e linguagem no texto clariciano. Todavia, não nos parece ser suficiente apontar caminhos de morte ou até de vida como acionadores de um mecanismo textual como a digressão.

Esta dissertação, como o próprio título insinua, visa alargar textos críticos como o de Berta Waldman e mostrar de que maneira as imagens de vida e morte estão presentes em diferentes textos claricianos a partir do duplo modo de apresentação: como recursos necessários ao desenvolvimento do enredo e como personagens fazendo-se presentes e referidas. Não se trata de uma tentativa de desconstrução da crítica, mas sim de uma contribuição aos estudos claricianos, resultado de uma pesquisa que se preocupou tanto com os textos produzidos por Clarice Lispector quanto com os estudos a eles destinados ao longo das décadas.

Outro texto clariciano, o livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), cuja proposta otimista apresenta-se desde o título com o sintagma “dos prazeres”, contém como espécie de capítulo “A Origem da Primavera ou A Morte em Pleno Dia”. A escolha de tal nome permite-nos pensar, a princípio, no pouco usual e muitas vezes implícito jogo entre vida e morte, considerando que a conjunção alternativa subentende que não há diferença entre falar de origem (palavra que carrega valor de vida) e morte. Não se trata de meramente pesquisar a frequência das palavras vida e morte nos textos claricianos. A reincidência de jogos como o que aqui observamos, muitas vezes aproximando as imagens de morte e vida sem acrescentar-lhes algum valor e muitas vezes sem tensioná-las, sinaliza para um papel além de acionadores discursivos.

A trama de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, cujos personagens são Lóri e Ulisses, centra-se no caminho de aprendizagem conduzido por Ulisses, ainda que tal ensinamento seja mais violento para Lóri do que a expressão “livro dos prazeres” faz supor. Uma das lições de Ulisses é a concessão via “Apesar de”: “uma das coisas que

aprendi é que se deve viver apesar de. (...) Apesar de, se deve morrer” (LISPECTOR, 1998, p.26). A narrativa prossegue com as instâncias vida e morte acompanhando todo o processo de aprendizado a ponto de a morte ser necessária para a condução ao segundo capítulo, nomeado “Luminescência”, depreendendo-se, desse modo, que “A Morte em Pleno Dia” possibilitou a luz do capítulo seguinte.

Atentando-se à urgência da morte para o desenrolar narrativo, não devemos nos esquecer de um outro caso, o do personagem Martim, de *Maçã no escuro* (1974). Crendo ter assassinado a esposa, Martim tudo abandona para traçar um novo caminho:

Não lhe importava que a origem de sua força presente tivesse sido um ato criminoso. (...) Bem, e agora então seria lembrar-se do que um homem quer. Esse era o verdadeiro julgamento (...). Oh Deus, não era nada fácil para aquele homem exprimir o que queria. Ele queria isto: reconstruir. (LISPECTOR, 1999, p. 131).

Livro denso em termos de estrutura textual, todo o desencadear da trama depende da crença que Martim tem nessa morte, pois foi ela a responsável pela necessidade de evasão que o fez mudar de cidade. Desse modo, aponta-se, ainda que bem *en passant*, ao que se quer mostrar aqui: morte e vida com grande relevância tanto à trama quanto na trama.

Algumas dessas questões foram levantadas em diferentes trabalhos e por diversos teóricos, sendo eles, por isso mesmo, importantes para o desenvolvimento desta dissertação. Sem deixar de contemplar esses estudos, espera-se fomentar a visão crítica sobre Clarice Lispector. Não se tem o intuito de encorpar numericamente os estudos dedicados à autora, mas sim o ensejo de trazer mais uma possibilidade de leitura crítica. Não se notou, na fortuna crítica buscada, abordagem sobre a recorrência dessas imagens de maneira mais extensiva, ressaltando os papéis que desempenham na obra clariciana, e não somente como eventuais menções; inegavelmente se fala dessas imagens, mas sem aprofundar-se muito. Apesar de nunca se darem de igual modo, é notório o uso que faz Clarice dessas imagens.

O estudo que aqui se apresenta é fruto da percepção de imagens e menções à vida e à morte na obra clariciana. Para além do lugar comum ou, em outras palavras, da relação que existe entre vida e morte, na qual uma leva fatalmente à outra, abordamos o papel que a recorrência dessas imagens tem na produção de Clarice Lispector. Muitos estudos sobre a autora mencionam essas imagens, mas ora as leem pelo viés existencialista, ora

as concentram em apenas um conto ou romance, como se fossem particularidades de um *corpus* específico.

Não há dúvidas também sobre as inquietudes provocadas pelo texto de Clarice Lispector. Não se passa incólume por textos literários, isto é sabido, já tendo sido tal ponto discutido por Jean-Paul Sartre em seu ensaio *O que é literatura?*, quando o autor diz que “o objeto literário é um estranho pão, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura” (1993, p.35). Da mesma maneira, não há dúvida de que Clarice está no patamar de escritores cuja tessitura textual aliada a enredos intimistas provoca o leitor e o incita a diversas sensações. Sobre isso, destaca-se a seguir um trecho de Carlos Mendes de Souza em seu *Clarice Lispector – figuras da escrita*, sobre o *efeito-Lispector*:

Pode falar-se de um *efeito-Lispector* a propósito do modo como os textos da autora arrebatadoramente se impõem. Encontramo-nos justamente perante uma daquelas obras que suscitam reações contraditórias – da incondicional adesão à liminar recusa (...). Se há um *efeito-Lispector*, é o de transportar os leitores para regiões que, percebê-lo-ão depressa, estão dentro deles mesmos, embora lhes sejam absolutamente estranhas. (2011, p. 27)

Atendo-se exclusivamente aos aspectos observados para dissertação que aqui se principia, as diversas imagens de vida e morte chamam atenção do leitor para as díspares ocasiões em que se apresentam. Vida e morte são aspectos que, dialogando com a passagem de Carlos Mendes de Souza mencionada, fazem parte do cotidiano de qualquer ser humano. Se, por um lado, utilizá-las aproxima o leitor daquilo que se lê, por outro, as múltiplas maneiras de apresentarem-se na obra clariciana são merecedoras de um estudo que as contemple, obtendo-se, assim, o eixo norteador desta dissertação.

A observação sobre morte e vida aparecerem com tanta frequência em suas produções e nos diversos gêneros textuais utilizados por Clarice não deve ser ingenuamente considerada coincidência, precariedade temática ou origem de fatores íntimos/psicológicos. É verdade que sua biografia é tão densa, instigante e marcada pela tensão entre vida e morte quanto suas obras, conforme cartas e textos de teor literário geralmente vinculados a certo biografismo via literatura, sendo a crônica “Pertencer” comumente lida por esse viés:

Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui

deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe.
 (...) A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a
 medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: *pertencer é viver.*”
 (LISPECTOR, 1999, p.111-112)

Todavia, ater-se a esse ponto e enxergá-lo como a fonte para o que a autora coloca em sua obra significam destituir seus escritos do caráter literário, pois “algo existe que ultrapassa os meros dados biográficos” (GOTLIB, 1995, p. 115); esse algo é a criação literária. Aqui se discorre sobre a possibilidade de encarar vida e morte em Clarice como personagens e recursos ao mesmo tempo, podendo assim ser nomeadas personagem-recursos em sua obra.

Outra crítica a voltar-se à obra clariciana, Vilma Arêas, em seu livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, ao observar a forma das narrativas claricianas, afirma que elas seguem matizes poéticas similares, como a técnica do desgaste. Tal termo foi usado por Arêas para prosseguir a linha teórica de Benedito Nunes sobre Clarice “desescrevendo” seus textos. Assim, de acordo com Arêas, é como se Clarice tivesse escrito apenas um livro durante a vida. O estudo que aqui apresentamos visa transpor também para o nível personativo e de recurso as presenças de vida e de morte na obra clariciana, atentando-se às particularidades de cada enredo, sem desconsiderar a não casualidade dessas imagens. As três ideias aqui presentes, das matizes poéticas similares, a “desescritura” dos textos e o nível personativo e de recurso não sinalizam a pobreza ou até mesmo fraqueza textual clariciana, mas sim garantem-lhe o vigor da ressignificação em seus textos.

Ainda recorrendo aos estudos de Arêas quando a autora diz que “crônicas e romances, livros ou capítulos funcionam como vasos comunicantes” (2005, p. 39), a repetição de imagens e referências à vida e à morte, sempre ressignificadas de acordo com a temática particular de cada texto em que estão, são também vasos comunicantes entre os textos produzidos por Clarice Lispector. Esse fato e a existência de estudos que, embora importantes, costumam destinar-se a livros de Clarice isoladamente, originaram nossa linha de pesquisa, que analisa a importância personativa (devido às recorrentes aparições nas tramas) e como recurso (pano de fundo para os enredos) das já citadas imagens.

Entendendo como personagem a figura literária que exerce algum tipo de papel no texto em que se apresenta, seja o de contador da história, protagonista, antagonista ou

partícipe, não intentamos dizer que morte e vida ocupam posição central e explícita nos textos claricianos. Mas é inegável que tais imagens fazem-se fortemente presentes nas tramas em que estão, reincidindo e variando seu sentido de texto a texto. Queremos mostrar que são imagens que perpassam as narrativas em muitos momentos e que, integrando tais textos, sendo referidas e agindo sobre as personagens propriamente ditas, revelam ao leitor algo além da reincidência de imagens: um papel no texto.

Chegou-se ao aspecto de recurso que essas imagens têm por observar-se que elas agem na construção textual. Por diversas vezes, elas são utilizadas para caracterizar coisas, sensações e até auxiliam na composição de um ambiente. Além disso, muitos dos momentos mais importantes de boa parte dos textos claricianos, nem sempre coincidindo com o clímax destas histórias, estão relacionados à morte, à vida ou a ambas.

Em um mesmo texto da autora encontramos morte e vida tanto como personagem quanto como recurso. Optamos por unir as observações acima no nome personagem-recurso para recobrirmos o fato de que no texto clariciano aparecem os dois papéis que morte e vida podem ter. Além disso, quisemos unir em um só termo a importância que essas imagens têm na escrita da autora. Um dos grandes textos de Clarice Lispector que ilustram o porquê do nome que escolhemos é *A hora da estrela*. Pela contribuição da leitura de Lucia Helena, nessa novela clariciano a imagem da morte age como recurso sobre o desenvolver narrativo. E, a ser analisado páginas à frente, nesse texto morte é declarada como personagem.

Vida e morte desempenham função nos enredos desenvolvidos por Clarice, estando mais presentes em uns do que em outros, mas ainda assim significativamente ativas nas tramas nas quais se situam. A partir desse dado, esboça-se um dos elementos que sustentam a leitura de morte e vida como personagem-recurso: frequentemente mencionadas e caracterizadas no texto clariciano, são personagens; ao mesmo tempo, impactam nas personagens propriamente ditas do texto e na tessitura textual como um todo, agindo, então, como recurso na narrativa. É o que acontece em *O lustre* (1946), por exemplo, no qual a cena da suposta morte por afogamento presenciada na infância perseguirá a personagem Virgínia e atravessará a narrativa. Ou até mesmo a barata em *A paixão segundo G.H.* (1964), a partir de cuja morte toda a trama aprofunda-se e irrompe, fazendo deste um dos mais famosos e citados livros de Clarice.

Consciente do desafio revelado pelo tema em si e sem esquivar-se de publicações acadêmicas e teóricas sobre a autora, optou-se pelas narrativas extensas e curtos textos de Clarice Lispector elegendo para análise os títulos *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A paixão segundo G.H.*, *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* (publicação póstuma de 1978) por serem bastante expressivas para a pesquisa aqui colocada. Isso não quer dizer que o valor dos demais livros, incluindo os livros de contos da autora, seja menor do ponto de vista literário ou que não mereçam ser estudados. Contudo, tendo em vista os limites que caracterizam uma dissertação, priorizaram-se as obras mais contundentes para a discussão referente à leitura personativa-recursiva de imagens de morte e vida. Tal escolha não impede que, ocasionalmente, demais produções da autora sejam apresentadas para ilustrar que a leitura proposta está presente para além dos livros eleitos.

A partir dos pontos brevemente apresentados até aqui, o trabalho desenvolve-se em eixos temáticos de modo que os livros citados como os escolhidos para mostrar o uso de imagens de morte e vida da maneira então tentada não foram trabalhados isoladamente. Consiste-se, assim, em apresentá-los sob elementos que os aproximam e que conseguem estabelecer diálogos entre tais textos formando um quadro, ainda que pequeno, da obra da autora.

O primeiro capítulo desta dissertação destina-se às imagens de vida e morte propriamente ditas. Retoma-se a complicada questão do biografismo em Clarice Lispector e discute-se a utilização sempre ressignificada de tais imagens em seus textos. Depois desse, seguem-se quatro capítulos. Em ordem de apresentação, um deles será sobre a presença da água na obra de Clarice. Para isso, o livro *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard, foi um dos principais livros teóricos utilizados. O segundo, detém-se à experiência da náusea, relacionando-a tanto à vida quanto à morte. Embora tópico sempre abordado ao se falar da literatura de Clarice Lispector, principalmente pelas importantes leituras feitas por Benedito Nunes, visamos ampliar a discussão ao abordá-la como elemento significativo para a compreensão de morte e vida como recurso e como personagem. O outro capítulo destina-se aos elementos do desconforto, como o estranho, a gruta e o grotesco. Recorreu-se aos estudos de Sigmund Freud e novamente de Gaston Bachelard para desenvolvê-lo. Contamos, ainda, com o capítulo destinado ao trágico nos textos da autora, incluindo-se nele a questão da criação literária.

Todo o percurso de estudo descrito acima conduz ao último capítulo, na qual os aspectos do trágico são discutidos. Estimulada pelo autor fictício de *A hora de estrela* (Rodrigo S. M.) quando ele escreve “[a] morte que é nesta história o meu personagem predileto” (LISPECTOR, 1998, p. 84), e pela discussão sobre a linguagem nos textos de Clarice, esse capítulo privilegia as imagens de morte e vida como personagem-recurso para abordar o processo de criação literária. Além disso, nele discorre-se sobre o trágico no sentido de drama e no sentido de tradição literária, estando então ligada ao teatro e aos jogos de escrita e entre autor e personagem. Um dos textos presentes nesse capítulo é o prefácio escrito por Luigi Pirandello à sua peça *Seis personagens à procura de um autor*, texto sobre a relação entre autor e personagem.

A breve descrição acima delinea o percurso escolhido para levar à compreensão de que morte e vida em Clarice Lispector muitas vezes não são tratadas pela obviedade fatalística da vida que conduz à morte ou até da morte como derradeiro resultado de existir. O que se espera discutir nesta dissertação é o uso e o papel que tais imagens têm em sua escrita. Pretende-se evidenciar, ainda, que a fortuna crítica salienta a importância das referidas imagens nos enredos e não para os enredos, como se quer mostrar aqui. Aliando citações de textos claricianos e visões críticas a respeito da proposta de aprofundar a análise sobre o papel de morte e vida na obra de Clarice, visa-se indicar uma nova possibilidade de ler os textos da autora, desconsiderando a opinião que fala sobre repetições vocabulares e mostrando a apresentação personativa-recursiva dessas imagens.

A fortuna crítica destinada a Clarice Lispector é composta por nomes tão importantes e que empreenderam trabalhos tão densos que tem sido tarefa árdua escolher apenas alguns trabalhos como suporte teórico para esta dissertação, e mais difícil ainda seria citar apenas alguns nomes. Deseja-se aqui dizer que não há pretensão de reinventar análises literárias sobre Clarice ou mesmo construir um novo trabalho a partir do que já foi feito. Os trechos críticos convocados aqui ilustram que morte e vida não foram tópicos por eles esquecidos. As observações são sempre muito ricas, esclarecedoras e instigadoras. Tanto o são que o desenvolvimento desta dissertação deparou-se com o problema de filtrar, dentre o que de muito importante vem sendo escrito sobre Clarice Lispector, aqueles textos que melhor atendem à proposta deste trabalho. Algumas questões surgiram ao longo do estudo: por que tratar individualmente as imagens de vida e morte nos escritos de Clarice se tais imagens não são singulares, isto é, não estão presas a um livro específico? Por que apenas abordar a presença de morte e vida nos enredos

claricianos sem buscar algo que aponte para a utilização delas? Por que pinçar fragmentos e sinalizar para as muito plurais repetições das palavras vida e morte ao invés de buscar algo que possa ao menos arranhar uma possível relação entre tais usos? Aliando a leitura literária de Clarice à leitura crítica sobre a autora, percebemos um possível caminho para a presença das imagens de morte e vida em Clarice: a apresentação delas como personagem-recurso.

A dissertação não é fruto de releitura de fortuna crítica, ela nasceu da observação atenta às imagens de morte e vida na literatura clariciana, da percepção de uma relação possível existente entre as imagens e a obra da autora e de um incômodo diante de opiniões que reduzem a escrita clariciana à reutilização de expressões. Contudo, não podemos deixar de contemplar os textos teóricos sobre Clarice Lispector que vêm apresentando ao longo de todas essas décadas de estudo lúcidas e importantes análises. À luz de todo esse denso material sobre Clarice, com muito esforço selecionada apenas uma parte para esta dissertação, dando à impressão (quase certeza) de que muita coisa boa foi deixada de lado, observamos que a fortuna crítica não deixou de olhar essas imagens. Apesar de sinalizarem para elas, os estudos críticos não buscaram, ao menos não detidamente, empreender uma interpretação para os papéis que desempenham na produção de Clarice Lispector.

2. As imagens de vida e morte

Ainda não estou pronta para falar em “ele” ou “ela”. Demonstro “aquilo”. Aquilo é lei universal. Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como uma respiração do mundo.

(Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*)

As ocorrências de imagens de vida e morte na obra clariciana são muitas, principalmente nos títulos elencados como *corpus* para o trabalho. Não se pode dizer que essas imagens são tema em Clarice Lispector, pois isso faria ruir o estatuto literário do que foi realizado pela autora, considerando que a plural presença dessas imagens poderia ser vista como fratura de concepção textual. Essas imagens não estão restritas a títulos escolhidos para esta dissertação. A utilização dessas imagens mostra-se como um drama não apenas para a autora, mas para as personagens de seus textos:

Sentir a vida é viver; pensar a vida é perdê-la? (...) Escrever afasta quem escreve do coração pulsante da vida não refletida. Ou se escreve ou se vive. Ou escrever é viver? Esse é o conflito de Clarice e também o de suas personagens. (WALDMAN, 1983, p. 30-31)

Assim, discutir imagens de vida e de morte em Clarice é, também, discutir a relação da autora com o ato de escrever, relação exposta em *Um sopro de vida*, quando a personagem Ângela Pralini questiona-se sobre estar prestes a morrer a partir da compreensão de seu modo de escritura, instaurando jogos sobre o papel do escritor e da morte de quem escreve em oposição à vida das personagens.

Alguns dos livros referentes à bibliografia sobre morte, sem deixar de citarem vida, falam sobre a morte trágica, como cisão de dois planos, de imagens antitéticas: de um lado a morte, do outro a vida. É o caso, por exemplo, da filósofa francesa Françoise Dastur em seu livro *A morte – ensaios sobre a finitude*. Nesse livro, como em muitos outros similarmente temáticos, a morte é vista como condição, única certeza e único fim ao qual os homens estão fadados. Torna-se pertinente, então, salientar que Clarice ressignifica desde o que há de habitual pela visão biológica da condição inerente a qualquer ser vivo: nascer, viver e morrer.

O vínculo existente entre as imagens de morte e vida nos textos de Clarice em geral é estudado pela crítica a partir da impossibilidade de dissociá-las. Sobre isso, vale aqui reproduzir o trecho escrito por Luciana Stegagno Picchio em “Epifania de Clarice”:

O polo de Clarice é sempre e só aquela fronteira indefinível da alma (...) em que vida e morte, Deus e eu, tudo e nada, mas também angústia e prazer, alma e corpo, espírito e carne, tocam-se, fundem-se. (PICCHIO, 1986, p. 17)

Observa-se na citação acima a dificuldade de separar morte e vida no texto de Clarice, acrescentando a ela a importância de estudá-las conjuntamente. Conforme afirmamos, muitos são os casos em que podemos encontrar morte e vida tanto direta quanto indiretamente referidas nos enredos em que estão, fato que conclama um olhar mais cuidado para estudar os usos tão díspares e tão numerosos na produção de Clarice Lispector em nível microtextual (as distintas e por isso mesmo ressignificadas ocorrências dentro de um mesmo texto) e macrotextual (a vigorosa reincidência ao longo da obra clariciana).

Problematizadas na escrita clariciana, morte e vida nem sempre seguem ou fazem menção ao ciclo natural da vida, estando muitas vezes invertidas em relação à ordem biológica da existência dos seres sem que, entretanto, sejam colocadas em conflito direto. Em outras palavras, ainda que essas imagens indiquem um conflito na trama textual, não são conflitivas entre si. A usual dicotomia entre vida e morte, que na maioria das vezes as coloca como antônimos perfeitos, não é seguida pelo texto literário de Clarice, sendo um dos pontos ressignificados pela autora. Assim, não são poucos os casos de passagens como “[v]ocê – digo a qualquer pessoa – você é culpado das formigas que roerem minha boca destrozada pelo mecanismo da vida. Ângela não morre a morte porque já morre em vida” (LISPECTOR, 1978, p.146-147).

Nessa passagem, a autora reúne em um só bloco morte e vida de maneira bem pouco comum, retirando da morte a ideia de finitude e alçando-a a um ato, o de morrer a morte. Outra peculiaridade é a possibilidade de morrer em vida, com a preposição “em” enfatizando a ideia de morrer enquanto se vive, não da morte encerrando um ciclo. Desse modo, morte não implica o despojamento de vida. A obra clariciana apresenta vasta coleção de fragmentos que articulam imagens de morte e vida pela linha do modo não-convencional visto acima. Não se trata de busca desenfreada por citações similares, mas de demonstrar que em Clarice Lispector não há apenas um caminho de morte ou um caminho de vida. O texto clariciano contém plurais imagens de morte e vida porque elas variam de acordo com a necessidade que têm aos enredos em que estão. Esboça-se, assim, o caminho para a análise dessas imagens pelo eixo de personagem-recurso na obra da autora.

Além disso, outra questão interessante na articulação feita dessas imagens em sua obra é a frequente ausência de fatalismo entre vida e morte, ou seja, é pouco comum deparar-se com a obediência ao modelo que prega a vida invariavelmente conduzindo à morte. A emissora de *Água viva*, apenas para citarmos por ora um caso, sinaliza para a necessidade de empreender o caminho oposto, principiar pelo fim das coisas, para atingir a semente da vida. Essa ausência de fatalismo permite que muitas vezes morrer ou viver sejam tratados como estados sem ordem entre si, de modo que a morte pode ser considerada anterior à vida, como será visto no capítulo destinado às imagens do desconforto. Outras vezes, morrer e viver são abordados como escolha, como a personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, que procura um caminho de vida, ou Virgínia, de *O lustre*, que se pergunta “e se eu morresse agora?” (LISPECTOR, 1999, p. 69).

Quando utilizamos o substantivo necessidade, apontamos propositalmente para a questão de recurso na trama textual. Por mais que o intuito seja demonstrar que essas imagens são importantes para o desenrolar do texto como um todo, não podemos deixar de ressaltar o uso de morte e vida como recurso de referencialidade para aquilo que se deseja comunicar. Em determinados casos na obra de Clarice, o leitor observa que vida e morte têm uso adjetivo para a composição de um cenário ou mesmo para a especificação de um estado. Por exemplo, no livro *A paixão segundo G.H.* a personagem principal refere-se à morte como uma espécie de sensação caracterizada por um aspecto de vitalidade: “é que por um átimo eu experimentei a vivificadora morte” (LISPECTOR, 1979, p.11-12). Já o uso como recurso destinado à ambientação das cenas pode ser facilmente percebido em romances como *O lustre* e *Perto do coração selvagem*, quando no primeiro livro “galho” e “instante” são caracterizados como mortos e no segundo a ambientação de um dos capítulos mais importantes (“...o banho...”) é a de “um quarto quase morto”.

A ressignificação é um dos aspectos fomentadores da visão de morte e vida como personagem-recurso na literatura de Clarice Lispector, pois ela permite-nos perceber que não há uma maneira para falar de vida ou uma maneira para falar de morte. Lexicalmente presentes em diversos textos e por isso consideradas pelos estudiosos de Clarice, suas aferições são distintas de texto a texto e, muitas vezes, de parágrafos a parágrafos. Essa insistência, ou melhor, reincidência faz com que percebamos o uso não-fortuito dessas imagens. A partir, então, dessa observação chegou-se à conclusão de que não são apenas

imagens preferenciais a Clarice Lispector, mas que têm relevância nos enredos: como personagem-recurso para o desenvolvimento narrativo, criando muitas vezes relações implicitamente tensas, sendo tensos os significados que essas imagens provocam, já que não há polarização entre essas imagens.

A novela *A hora da estrela* fornece-nos um caso da mencionada relação implicitamente tensa a partir da história de Macabéa. Para não adiantarmos análise futura desse enredo, diremos por ora que sua vocação de vida era morrer, momento de ápice de uma existência tão míngua que só é atingida ao abraçar a morte. Apesar de não estar anunciada diretamente no enredo, essa vocação de vida que na realidade é morrer pode ser considerada antevista desde os primeiros anos da infância da personagem:

Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele [o nome Macabéa] por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo. (LISPECTOR, 1977, p. 43)

Diferente das demais circunstâncias de embate entre vida e morte em trechos até aqui mostrados, a história de Macabéa é, na realidade, um flerte entre vida e morte apontado desde os primeiros anos da personagem. Tendo dado certo em favor à vida, as palavras de Macabéa fazem supor que ela não reconhece a vitória da vida, pois o verbo “parece” traz valor de dúvida.

História que será mais detidamente analisada no capítulo que aborda o estudo do trágico, podemos adiantar que seu desfecho é uma espécie de retorno inverso ao seu começo, pois o fim de Macabéa é um novo encontro entre vida e morte. Depois de consultar uma cartomante que lhe promete boa fortuna, ao sentir-se de fato viva e prestes a ser feliz, novamente vida e morte flertam, mas dessa vez não é a vida que sai vitoriosa. Percebemos também aqui o fato de um mesmo enredo poder apresentar ressignificação intratextual das imagens de vida e morte, pois ao fim da novela o flerte volta a acontecer, mas dessa vez o resultado e o motivo estão alterados. Antes, para assegurar que Macabéa continuasse viva; depois, para que na morte ela virasse a estrela de cinema que queria ser.

Em outro livro, *Perto do coração selvagem*, a trajetória da personagem Joana, assim como a de Virgínia, de *O lustre*, é marcada pelo baque diante da morte do outro. Joana sofreu na infância a morte do pai, enquanto que no mesmo período etário Virgínia acompanhou a indecisão do momento da morte da avó, que ora parecia prestes a morrer,

ora permanecia como promessa de vida longa. Nesse sentido, elas estão próximas da pergunta que faz Françoise Dastur, sobre sermos atingidos pelo nada representado pela morte através da morte do outro. Todavia, ainda que próximas da visão de Dastur, é igualmente nesse ponto que elas (e, por extensão, as personagens das demais obras claricianas referidas na introdução) diferem de muitas leituras e opiniões sobre os eixos morte e vida. Isso se deve ao fato de as personagens não necessariamente precisarem dessa relação entre a morte e o outro, podendo atingir tanto a vida quanto a morte por outras vias, como o analisado caso de Macabéa, cuja história perpassa duas diferentes situações. É o caso, também, do personagem-autor de *Um sopro de vida*, que atinge a morte pelo mundo circundante: “[h]á em minha volta tantos movimentos que eu os pensei: a morte me espera” (LISPECTOR, 1978, p. 150).

Em *O lustre*, a presença da morte permite que possamos lê-la como personagem pelo fato de agir sobre Adriano. Ele, um dos personagens de fato da trama, passa por processo de mudança depois de entrar em contato com a morte. Depois que Virgínia é atropelada por um carro e perde a vida, algo nasce dentro dele, isto é, a experiência com a morte do outro age sobre ele. No momento da morte, algumas pessoas que passavam pelo local do acidente juntam-se ao redor do corpo de Virgínia e alguns acusam-na ser prostituta, situação presenciada por Adriano. Ao ouvir tudo aquilo,

de súbito, numa primeira experiência de vergonha, ele sentiu dentro de si um movimento horripelantemente livre e doloroso, um vago ímpeto de grito ou choro, alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento. (LISPECTOR, 1999, p. 262)

Desse modo, para que essa mudança fosse internamente operada em Adriano, a narrativa demandou a participação da morte, dando-lhe, então, certo papel personativo ao agir sobre as personagens.

Uma das críticas negativas por vezes feita à obra de Clarice Lispector é o fato de a autora repetir expressões ao longo de seus textos. Novamente, privilegia-se a pesquisa do campo vocabular para analisar sua produção literária. A ideia dos fios narrativos e de Clarice descrevendo seus livros perde, pelo eixo de leitura apresentado, caráter de vigor literário, uma vez que se propaga a ideia de mera repetição. O texto clariciano passa, supostamente, a ser rebaixado a partir da falsa impressão do reaproveitamento de expressões e não da ressignificação delas. Sobre isso, a expressão “à beira de” é usual nos textos da autora; trata-se de dar conta do estar à margem das coisas. As tramas e as

personagens claricianas muitas vezes estão à beira dessas imagens de vida e morte, encontrando-se em situações-limite. Podemos pensar em Joana, no limite entre a morte do pai e da vida de orfandade que passará a ter. Pensemos, ainda, em Macabéa e nas suas duas condições à margem dessas imagens: na infância, no momento da promessa a Nossa Senhora da Boa Morte e no desfecho do livro, que, sonhando em ser estrela, só conseguiu pela morte.

No livro *A hora da estrela*, em dado momento Rodrigo S.M., o narrador desta novela, diz que a morte é personagem na trama: “pois ela [Macabéa] nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto” (LISPECTOR, 1998, p. 84). Tal afirmação confere pistas ao que se quer explorar neste trabalho. Pela primeira vez em um texto clariciano surge uma declaração tão explícita à importância que a morte tem na narrativa, personificando-a na trama. Caso não muito diferente está em *Um sopro de vida*, quando em dada passagem fala-se do dedo da morte: “[u]m dedo sangrento me aponta. Estremeço. Será o dedo da morte?” (LISPECTOR, 1978, p. 153). Tais construções conferem à imagem de morte traços personativos e, por isso mesmo, faz-nos refletir sobre o que há de personagem nelas.

Entendemos, assim, que morte e vida são necessárias à trama, àquilo que se intenta comunicar e, por isso, tanto oscilam como personagens e como recursos quanto aparecem de ambas as maneiras na trama. O caráter personativo pode dar-se por vias explícitas, como a fala de Rodrigo S.M., ou por vias implícitas. Quando se tem esse segundo modo, cabe ao leitor compreender a importância que morte e vida têm no texto que lê, ocasionalmente contando com pistas como as de *Um sopro de vida*, livro no qual se personifica a morte a ponto de ela ter um dedo que aponta à personagem de fato. Já seu uso como recurso, percebemo-lo pela configuração que essas imagens têm na construção narrativa, como acionadores narrativos, estados, modos e capazes de interferirem nas personagens.

O personagem-autor de *Um sopro de vida* também insere em seu texto elemento que, próximo do que foi visto em *A hora da estrela*, confere à morte determinado estatuto de personagem. Em dado instante do texto, a morte aparece como partícipe do enredo em alguns planos: iniciada com letra maiúscula, conferindo-lhe nome próprio; personificando-a ao atribuir-lhe vontade; e, por fim, exatamente por ter vontade, ganha autonomia a ponto de reger os acontecimentos. Observemos a passagem em que essa situação ocorre: “[s]abe que uma única vez será chamada e eleita. Quando a Morte quiser”

(LISPECTOR, 1978, p. 59). Nessa citação, a morte não é apenas o fim de todos os seres, mero substantivo comum. Ela é elevada, ganha propriedade e relevância no texto, tanto que o personagem-autor torna-se submisso a ela, estando desse modo à mercê da vontade da Morte.

Não se trata, entretanto, de um olhar retroativo a partir do último livro publicado em vida por Clarice Lispector. Na verdade, a afirmação sobre as pistas contidas no próprio texto clariciano é a culminância de algo trabalhado desde seus primeiros escritos. Atentemos ao que diz Berta Waldman: “A viagem de Joana, sozinha, em direção ao selvagem coração da vida, inaugura não só o seu caminho até a morte, mas toda a pesquisa que Clarice faz com a linguagem” (WALDMAN, 1983, p. 31). Joana é a primeira protagonista de Clarice, de seu livro de estreia *Perto do coração selvagem*. Como se vê, há forte relação entre vida, morte e escrita perpassando toda a obra de Clarice, conforme trabalharemos nas páginas seguintes.

Os textos *Água viva* e *Um sopro de vida* compartilham similaridades como o tripé composto por morte, vida e ato da escritura. Isto não quer dizer que apenas esses dois livros trazem tal questão, principalmente quando pensamos em *A hora da estrela*, novela que brinca com o jogo entre autor e narrador. Mas os dois livros a princípio citados imbricam de tal maneira o tripé que passa a ser difícil separá-los. Vejamos, primeiro, o modo utilizado em *Água viva* para dar conta dessa relação: “[a] morte? a morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável” (LISPECTOR, 1998, p. 79). Agora, a articulação presente no segundo texto: “[e]u escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz” (1978, p. 11). Em ambos os casos, percebemos que falar de vida é falar de morte e, ainda, falar da linguagem, de modo que morte e vida são utilizadas como recurso para discutir a linguagem.

É com naturalidade que os fios de elementos a princípio tão díspares mesclam-se e praticamente se tornam indissociáveis. E tal naturalidade faz com que não haja importância em emitir valores à vida e à morte. No trecho transcrito de *Água viva*, percebemos que a narradora faz ruir o que poderia ser uma tentativa de separar vida e morte via adjetivo, pois, ao indicar a impossibilidade de pronunciar-se sobre a morte, ela logo a assemelha à vida ao ressaltar que a vida também é impronunciável. Já na segunda citação, ainda que afirme compreender melhor a morte, trata-se de um suposto juízo de

valor, pois não se trata de adjetivar vida/viver ou morte/morrer, e sim compreender o que é capaz de realizar sobre cada uma.

As imagens de vida e morte não estão estagnadas na narrativa da autora ou mesmo polarizadas. Em outros termos, geralmente são desprovidas do caráter antônimo que usualmente lhes são atribuídos. Não queremos, com isso, fazer supor que morte e vida são trabalhadas em mesmo plano por Clarice. Elas são, de fato, tensas pelos significados que evocam e não-conflitivas entre si, principalmente pelo fato de não necessariamente vida anteceder morte, mas isso não faz com que uma seja superior a outra. Observemos a seguinte passagem de *Perto do coração selvagem*, na qual a menina Joana dialoga com seu professor:

- Bom é viver..., balbuciou ela. Mau é...
- É? ...
- Mau é não viver...
- Morrer? – indagou ele.
- Não, não... – gemeu ela. (LISPECTOR, 1980, p. 55)

Percebemos, então, desde o estreante livro de Clarice Lispector, o tratamento diferenciado que vida e morte têm em seus enredos. Para que haja uma, não é preciso que a outra deixe de existir; para que uma seja boa, não necessariamente a outra deve ser ruim. Outro caso dessa relação não-excludente entre morte e vida aparece em *Água viva*, quando a emissora pergunta-se: “[c]onsegurei um dia parar de viver? ai de mim que tanto morro” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Ainda em *Água viva*, vida e morte confluem e confundem-se a tal ponto que a emissora encara-se viva e identifica-se como a morte: “[e]stou asperamente viva. Vou embora – diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhá-la. Eu sou a morte” (LISPECTOR, 1998, p.25). É nessa conturbada relação, nesse estranho jogo de identidade, que a emissora ressignifica a relação entre morte e vida e esboça o desejo de um dia parar de viver, logo ela que, parafraseando suas palavras, tanto morre.

Os elementos sinalizados acima ajudam-nos a perceber a falta de juízo de valor para a morte e para a vida no texto clariciano. O que importa nele não é a dicotomia existente entre elas ou mesmo a sobreposição de uma em relação a outra. Buscar valores

agregados a essas imagens faria com que se defendesse que a literatura de Clarice Lispector é temática de vida e de morte, como se seus textos fossem na realidade pretextos para questões existencialistas. O que de fato opera-se em sua malha textual é que, desprovidas de conotações positivas ou negativas, morte e vida estão intensamente presentes na obra de Clarice Lispector como personagem-recursos, tamanha importância têm nos enredos em que estão.

O extenso e rico conjunto de estudos dedicados às obras da autora não deixa de contemplar o que há de vida e de morte nelas, mas não as analisa a partir delas mesmas, ou seja, não se detém ao motivo que as fazem presentes. A tendência, geralmente, é atrelá-las à filosofia da existência:

O desenvolvimento de certos temas importantes da ficção de Clarice Lispector insere-se no contexto da filosofia da existência (...) partem da mesma intuição kierkegaardiana do caráter pré-reflexivo, individual e dramático da *existência humana*. (NUNES, 1966, p. 15)

Quando não o fazem por tal via, a fortuna crítica menciona uma obra ou outra, como fez Olga de Sá aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles:

Pode-se delinear, na ficção clariciana, uma metafísica da morte, cujo paradigma talvez seja Virgínia de *O lustre*, que morre no final da narrativa, mas cuja morte é indicada desde o início. (2004, p. 288)

Aqui, entendemos que essas imagens não são privilégios de alguns textos e, sim, estão intensamente presentes em diversas obras. Assim, o ideal é estudá-las, ao invés de somente mencioná-las ao acaso de algum tema maior.

A falta de preferência pelo termo temática de vida e morte em Clarice Lispector dá-se pelo fato de que a palavra tema conduz a um *falar sobre*, enquanto que chamar de personagem e recurso, ou melhor, personagem-recurso, aponta para uma escrita *através de, a partir de*. Não se trata, esclarecemos, de reduzir a escritura clariciana a um método que se vale de imagens de vida e morte. Pelo contrário, espera-se enriquecer essa escritura ao mostrar como ela vale-se de tais imagens, justificando ainda mais o nome personagem-recurso.

São imagens que não surgem nos textos da autora fortuitamente, isto é, não são acessórias. A autora não as utiliza somente para falar dos polos da existência de qualquer ser vivo, da vida e da morte em si, com seus respectivos aspectos de começo e fim da

vida. A importância dessas imagens na trama clariciana é percebida pela sua recorrência e pelas sempre distintas apropriações feitas por Clarice para trabalhar com elas. Elas são necessárias ao desenvolvimento das narrativas e ao desenvolvimento das personagens das tramas, sendo muitas vezes requisitadas por elas. As imagens de morte e vida são, assim, personagens dos enredos, ao mesmo tempo que operam como recurso em suas construções. Por isso, evitamos trabalhar com essas imagens como temas na obra clariciana, pois transcendem o sentido de algo sobre o que se fala ou de algo em torno do qual o texto é construído.

Como visto na introdução e nos parágrafos acima deste capítulo, vida e morte são constantemente utilizadas por Clarice em suas mais diversas narrativas. O diálogo possível entre textos claricianos chegou a ser sinalizado por Vilma Arêas, em seu *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, ao falar dos já referidos vasos comunicantes. Nesse mesmo livro, Arêas discorre sobre as constantes claricianas: “[t]odos os outros grandes temas (a incomunicabilidade, a estética da harmonia e da desarmonia, o belo e o feio, o silêncio, a definição do ser e a transcendência)” (2005, p. 80). O intuito desta dissertação é alargar o que se consideram constantes claricianas pelo fato de essas imagens serem importantes à tessitura de muitos textos da autora.

Os estudos críticos sobre Clarice são essenciais para o desenvolvimento deste trabalho, pois representam um vasto legado sobre a autora, que envolve diferentes temas, sendo que alguns, inclusive, consideram a vida pessoal da escritora. Sobre esse último tópico, destaca-se o livro *Clarice: uma vida que se conta*, escrito por Nádia Batella Gotlib. Nesse importante livro, a professora analisa tanto a escritura clariciana quanto fornece aos interessados em Clarice Lispector histórias sobre a biografia da autora. Ao mesmo tempo que esses estudos representam importante material de consulta para distintas linhas de pesquisa, tem-se a ideia de que praticamente tudo sobre a literatura clariciana já foi visto, sobrando, em otimista hipótese, apenas a manutenção desse conteúdo crítico formado ao longo das décadas.

O fascínio exercido por Clarice não está ligado apenas aos seus textos literários, sendo sua biografia outro modo de sedução. A vida pessoal da autora tem sido recorrentemente atrelada aos seus textos, fazendo com que muitos visem estudar uma estreita relação entre o lado pessoal e o lado escritora de Clarice. É conhecida daqueles que se dedicam aos estudos sobre a autora a carta que Maury Gurgel Valente escreveu a Clarice quando o casamento entre eles chegou ao fim. Na citada carta, buscando

aproximar-se de forma efetiva da até então esposa, Gurgel apresenta-se como Otávio e a trata como Joana, personagens de *Perto do coração selvagem*. Esse e outros fatos fizeram com que ao longo dos tempos alguns críticos buscassem na produção da autora o que há de biográfico, vide declarações como “o temperamento da jovem Clarice, seu modo de estar no mundo, sua visão precoce das coisas, nos foi dado a conhecer por ela mesma, numa série de contos, alguns explicitamente autobiográficos” (MANZO, 1997, p. 10). Infelizmente, muitas vezes quando se levanta a questão de vida e morte na obra clariciana, pensa-se que a fortuna biográfica de Clarice será posta em questão. Tal prática seria um equívoco, pois colocaria em segundo plano os aspectos literários em si, a única fonte que de fato enriquece a Literatura Brasileira.

O papel que morte e vida têm no enredo clariciano é implicitamente colocado na própria trama em que se encontram. Essas imagens são postas, muitas vezes, como referências adjetivas, conferindo a sensações, objetos e cenários aspecto de vida ou de morte. Isso ocorre em momentos em que a ambientação em que as personagens das histórias encontram-se, e mesmo as cores desses ambientes ou de objetos, são seguidas de caracterizações como “de vida” ou “de morte”, transferindo ao tom das coisas aspecto contemplado parágrafos acima. Novamente valendo-se do texto *Água viva*, pode-se observar a relevância dada à vida: “[m]eu tema é o instante? meu tema de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Se quisermos alternar as obras usadas como exemplo, podemos citar *Perto do coração selvagem*, romance no qual encontramos passagens com estranha relação entre morte e vida, retirando-as do que usualmente se espera (apenas um dos casos dentro na escrita clariciana), ou seja, a expectativa da morte posterior à vida: “[a]s plantas eram de novo verdes e ingênuas, o talo fremente, sensível ao sopro do vento, nascendo da morte” (1980, p. 208). Ou, ainda, o seguinte trecho de *A hora da estrela*: “[s]ó não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (1998, p. 12). Nesse trecho, também percebemos inversão na relação entre morte e vida, fazendo com que a primeira diga sobre a segunda, não o contrário.

A defesa aqui feita sobre a utilização de morte e vida como personagem-recurso nos enredos de Clarice extrapola a mera presença dessas palavras no texto e a utilização de imagens paradoxais, como a vida nascendo da morte. Trata-se, contudo, de evidenciar que o acentuado uso das imagens priorizadas neste trabalho têm uma função no enredo clariciano. Tal função não se dá de forma una, ou seja, a depender da tessitura do texto,

ela pode ser alterada. Em *Perto do coração selvagem*, por exemplo, essas imagens são necessárias para que a personagem Joana compreenda a condição humana de nascer para um dia morrer. No romance *A paixão segundo G.H.*, a função da morte é conduzir G.H. ao âmago da vida. Já em *Um sopro de vida*, essas imagens são importantes para que se discuta a criação literária em dois níveis: texto e personagem.

Sobre os pontos levantados até aqui, podemos citar o sucinto trecho de uma leitura sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* desenvolvida por Lucia Helena:

Uma observação atenta dos diversos sintagmas que compõem o título, bem como de suas relações, leva-nos a propor: a) todos os títulos remetem para uma apreensão de estados-estágios do viver: aprendizagem, prazeres, origem, morte. (1975, p. 101)

Assim, encontramos um importante texto crítico que sinaliza para a proximidade entre morte e vida sem, contudo, ater-se exclusivamente a ela. A escrita desenvolvida por Clarice apresenta diversas passagens, às vezes seguidamente, sobre morte e vida. Desse modo, o legado crítico não pôde furtar-se a dedicar atenção às suas ocorrências. Mas não são meros e plurais casos; são imagens com função na trama.

Outra crítica literária destinada ao livro citado, Nádía Gotlib diz que ele

Narra, como outros romances anteriores da mesma autora, o aprender pela desaprendizagem de saberes estereotipados, que se conquistam através da razão, entendimento, lógica, compreensão, e pela imersão num outro canal de percepção. (GOTLIB, 1995, p. 394)

Tais passagens de estudos auxiliam-nos a perceber alguns fatores que muito importam a este trabalho. As imagens que estamos estudando não são pontuais: não aparecem em um ou outro texto e não raro deparamo-nos com elas mais de uma vez em um mesmo enredo. Tecendo aqui primeiramente considerações gerais sobre essas imagens para posteriormente interpretá-las inseridas em determinados contextos, morte e vida representam um caminho possível para estudar de forma ampla a escritura clariciana.

A pesquisa e o desenvolvimento deste trabalho notaram que o aspecto temático da morte não é desprestigiado e sim abordado pela crítica literária, principalmente quando ela depara-se com uma obra do perfil de *A hora da estrela*, na qual as próprias palavras utilizadas no enredo apontam para uma espécie de papel diferenciado conferido à morte. Assim, a novela *A hora da estrela* tem

a morte como tema principal (...). Um acréscimo significativo e de ironia pungente do livro de Clarice, só possível por sua construção em camadas, é que a ‘estrela’ não simboliza a vida, (...) e sim a própria hora da morte. (ARÊAS, 2005, p. 76)

Estamos diante de outra leitura dicotômica de vida e morte em Clarice que, se não privilegia uma divisão propriamente dita, aponta para uma situação minimamente conflituosa entre elas, denotando ideia de separação. Para além de relações de choque ou mesmo de conflito, morte e vida aparecem nos enredos claricianos com importância para o desenvolvimento da trama, ao mesmo tempo que são referidas e convocadas a participarem das histórias. Assim, parece-nos pouco trabalhar com uma temática de vida ou temática de morte, utilizando a conjunção alternativa para frisar a leitura crítica distintiva comumente encontrada.

Segundo a consagrada visão dos estudos claricianos desenvolvidos até os dias atuais, “a obra toda da autora movimentava-se, desaguando um livro no outro, disseminando origens e começos, na tentativa de rasurar os textos superpostos em rede” (NOLASCO, 2004, p.45). Muitos anos antes de a mencionada citação de Edgar Nolasco figurar em seu livro *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, Olga de Sá publicou, em 1979, o livro intitulado *A escritura de Clarice Lispector*. Nesse livro, Sá elenca uma lista de dezesseis tópicos que considera como questões claricianas que perpassam os textos de Clarice. Tem-se, então, parte de uma tradição de estudos que elenca aspectos e que admite a interação e a inter-relação entre tudo o que Clarice Lispector escreveu em vida e até mesmo o póstumo livro *Um sopro de vida*.

Há, por exemplo, as imagens caras à autora, cujos casos não são encontrados apenas nas longas narrativas claricianas, sendo também observados nas narrativas curtas. Uma dessas imagens é o ovo. No livro de contos *Laços de família* (1960), há o conto “Uma galinha”, no qual o animal que intitula o texto livra-se de morrer ao pôr um ovo. Contudo, tal gesto não garantiu à galinha longevidade: ao término do conto, o animal foi morto. Nesse texto, o jogo entre morte e vida dá-se pelo fato de o ovo ser o produto de um ato gerador de vida que salva o animal apenas momentaneamente da morte.

A imagem do ovo merece um estudo que a contemple com a finalidade de captarmos sua simbologia. Tem-se, nessa imagem, a ideia da fertilidade (pois se liga à origem) e da eternidade (por sua forma cíclica). Outro aspecto simbólico do ovo encontra-

se na tradição cristã, na qual o ovo remete à ressurreição, ou seja, ao retorno à vida após a morte. Assim, a simplicidade do ovo é apenas aparente; ele é arraigado de sentidos.

No conto “Uma galinha”, o ovo foi posto pela galinha depois de exaustiva tentativa de fuga da morte. O destino do animal era a morte, a ave apenas estava viva porque ainda era manhã. Cansada de fugir da família que intentava matá-la para dela alimentarem-se,

Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. (...)

- Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! ela quer o nosso bem! (LISPECTOR, 1998, p. 32)

Para fugir da tragédia anunciada (sua morte), a galinha utiliza o recurso de gerar uma vida, que lhe garantiu a permanência de sua própria vida e melhor tratamento por parte da família. Todavia, como um desfecho de conto de fadas às avessas, isso durou pouco: “[a]té que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos” (p. 33).

Em outro livro de contos, *A legião estrangeira* (1964), há “O ovo e a galinha”, texto no qual o ovo reaparece como imagem ao mesmo tempo banal em sua simplicidade e complexa por aquilo que representa. Os primeiros momentos do conto abordam a ignorância da personagem diante do ovo, sem conseguir captar o que ele significa, podendo alargar e dizer que ela não assimila o que ele simboliza. O momento epifânico, isto é, de revelação no sentido de compreensão de um fato, dá-se quando a personagem não entende o ovo (vida), apenas quando o quebra (mata-o) para fritá-lo: “[e] ter apenas a própria vida é, para quem já viu o ovo, um sacrifício. (...) É necessário que eu tenha a modéstia de viver” (LISPECTOR, 1964, p. 56). Diferentemente de “Uma galinha”, conto no qual mesmo que por pouco tempo a vida representada pelo ovo bastou para poupar o animal da morte, em “O ovo e a galinha” a morte foi condição para compreender a vida.

Observa-se, mesmo que ainda através de poucos exemplos, que Clarice Lispector confere novas problematizações à questão morte e vida. Sua preocupação não é dar conta do fatalismo e da relação lógica que há entre elas, mas utilizá-las em seus textos de modo muitas vezes conflituoso a partir dos significados emanados. Se retornarmos aos contos citados, perceberemos que, em “Uma galinha”, a iminência da morte conduziu a galinha a pôr um ovo. Já no segundo conto citado, foi necessária a morte do ovo para a

personagem epifanicamente enveredar por reflexões existencialistas. Além disso, morte e vida aparecem comumente caracterizadas, na esmagadora maioria das vezes, distantes do senso comum que aproxima beleza, bons sentimentos e vida, separando-os de um suposto polo antagônico, obscuridade, dor e morte. Valendo-se, portanto, de uma fala da personagem de “O ovo e a galinha”, viver é sacrificante.

Um texto que ilustra bem a inversão sinalizada acima é o conto “Uma história de tanto amor”, de *Felicidade clandestina* (1971). Esse texto esconde, com seu título voltado ao emotivo, um enredo e desfecho trágicos via dois recursos: vida e morte. Em diálogo com o universo dos contos de fadas, o texto principia com “Era uma vez”, início que colabora com a falsa impressão de um conto feliz. A menina do conto, “uma criatura de grande capacidade de amar” (LISPECTOR, 1998, 141), nutria forte afeto pelas galinhas Pedrina e Petronilha. Depois que essa foi comida pela família, a menina dedicou-se inteiramente a Pedrina. Por isso, ao ver Pedrina tremendo, a menina colocou o bicho sobre as pedras do fogão para aquecê-la:

Todos lhe avisaram que estava apressando a morte de Pedrina (...). Quando na manhã seguinte Pedrina amanheceu dura de tão morta, a menina só então, entre lágrimas intermináveis, se convenceu de que apressara a morte do ser querido.
(p. 142)

Nesse conto, Clarice, além de também problematizar questões envolvendo morte e vida ao inverter a cronologia entre elas, tece uma narrativa com um tipo peculiar de assassinato: por amor e julgando fazer o bem à vida de quem se ama, a menina antecipa a morte de Pedrina.

O ovo simboliza origem e, por isso, possibilita diálogo entre vida e morte. Em alguns contos claricianos o ovo assemelha-se a um instrumento através do qual se compreende a vida ou que, na qualidade de gerador de vida, tenta impedir a morte. Sendo assim, ele surge como elemento capaz de reunir o uso de morte e vida como recurso na escrita de Clarice tanto explicitamente, nos contos citados, quanto implicitamente, como acontece no conto “Amor”. Ana, a protagonista, está no bonde, metáfora da vida que segue de maneira ordenada pelos trilhos. Do bonde, Ana capta pelo olhar a vida circundante cuja expressão máxima é o cego mascando chiclete na rua. Nesse momento, ela solta um grito que assusta o maquinista, fazendo com que ele freie repentinamente. Nessa circunstância de freada brusca, os ovos que Ana carrega caem e quebram. Como relata o narrador, “os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas

e viscosas pingavam entre os fios da rede” (LISPECTOR, 1998, p. 22). O significado dessa situação banal é a vida da própria Ana que, representada pelo ovo, escorre em morte, no sentido de destruição de uma ordem, pelas redes no conto “Amor”.

Os contos claricianos com frequência recorrem às imagens do ovo e da galinha, notadamente caras à autora. Os estudos a eles destinados igualmente dedicam importância a essas imagens partindo do emblema do ovo e de todo o desdobramento complexo provocado, incluindo a questão da origem. A imagem do ovo é, também, a condensação daquilo que *a priori* não se uniria, ou seja, a autora destrói supostas barreiras entre supostos pares antagônicos: “[e]m Clarice, *o ovo* parece se destacar como um algo orgânico que se aproxima do inorgânico, por sua carapaça de cálcio e outros elementos” (NASCIMENTO, 2012, p. 52-53). Na cena analisada de “Amor”, trata-se da despolarização entre morte e vida, aproximando-as através da imagem das gemas escorrendo na teia da vida (a rede que envolve os ovos), e salientando-as como recurso na narrativa.

É nesse sentido que vimos afirmando que morte e vida são imagens caras a Clarice Lispector, estão fortemente presentes em seus enredos, são utilizadas como referências e estados, são nomeadas, participam das tramas e em alguns textos são necessárias para que os próprios desenvolvam-se. Percebemos, pela gama de situações listadas, que não apenas o ovo ou os animais figuram com importância nas narrativas claricianas. Convidadas a integrarem os textos e a agirem neles em tão diversos momentos, essas imagens ganham significância na trama e devem interpretadas considerando os contextos em que aparecem.

O perfil de escrita de Clarice pauta-se na banalidade dos acontecimentos, como observamos na prosaica cena de Ana sentada no banco do bonde, ainda que os significados emanados das situações sejam densos, desse modo distanciando-se da qualidade de banal. Consideração feita, podemos afirmar que o perfil da escrita clariciano aproxima-se do perfil narrativo da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) analisado por Erich Auerbach, que sinaliza, a partir do livro de Woolf chamado *Rumo ao farol*, o substrato narrativo voltado para si mesmo, sem grandes reverberações. No texto de Virginia Woolf, segundo Auerbach, “[o] que ocorre dentro de Mrs. Ramsay não tem em si nada de enigmático; são as representações, por assim dizer normais, que surgem de sua vida cotidiana (...) acontece algo que levanta um pouco o véu” (AUERBACH, 2011, p. 484). O texto de Clarice aproxima-se dessa linha do romance moderno no qual “não

ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais exteriores da vida, ou catástrofes” (p. 492) e o cotidiano comum passa a ser palco de acontecimentos que triviais sobre aquilo de que falam, revelam-se complexos naquilo que representam.

Percebemos nas malhas textuais de Clarice Lispector que a interpretação densa que fazemos de seus enredos está desassociada de circunstâncias elaboradas. As situações que envolvem as personagens são simples em seus contextos, podendo ser eles o estar diante do mar, o momento de um banho e até encontrar uma barata no quarto da empregada. Contudo, os significados que emergem dessas situações bem cotidianas ou mesmo banais é que são complexos e plurissignificantes. A simplicidade de muitas situações nos textos claricianos é apontada por leituras críticas como a seguinte:

Eis o que a literatura de Clarice nos traz: em meio à banalidade do cotidiano, a ruptura do tempo histórico, mergulhando numa outra realidade que se eterniza e se repete no gosto doce e amargo das coisas de que somos feitos. (GOTLIB, 1995, p. 77)

É nesse cotidiano banal que as personagens claricianas são assoladas pela morte e pela vida, pela violência que essas imagens trazem; pode ser a banalidade de um chapéu boiando no rio, o cheiro nauseante e longínquo do mar, uma ida a certa cartomante ou, até mesmo, uma barata em determinado cômodo.

As imagens de vida e morte em Clarice Lispector em geral aparecem destituídas de juízos de valor, ou seja, não são vistas nem como positivas, nem como negativas. E, quando o são, na mesma narrativa podem alternar-se, isto é, o que antes era positivo pode passar a ser negativo. Ter em mente a flexibilidade de seus usos na obra clariciana como um todo e nos textos isolados da autora foi um dos tópicos utilizados para a reflexão de morte e vida como personagem-recurso, pois tal flexibilidade faz com que haja diferentes visões sobre a vida e sobre a morte no texto clariciano. E, exatamente pelo tratamento não repetitivo dessas imagens no plano da significância ao mesmo tempo que tão presentes nos enredos, conseguimos pensar no porquê de estarem ali, concluindo que são personagem-recurso.

Tais afirmações são importantes quando nos deparamos com romances como *Perto do coração selvagem*, no qual a vida é tão fracamente tratada que mais se aproxima de uma sensação, sendo complexamente utilizada quando o narrador diz que as perguntas de Joana nasciam mortas. Nessa linha, em *O lustre* o ato de morrer identifica-se a um

estado, como em “[m]as eu já morri” (LISPECTOR, 1999, p. 10-11) e até mesmo viver não passa de uma impressão, conforme “ela possuía a sensação de poder viver e em seguida perdia-a para sempre” (p. 25). Já o enredo de *A paixão segundo G.H.*, apresenta a morte como um processo a ser utilizado: “[q]ualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver. Só que agora, agora sei de um segredo. (...) Para sabê-lo de novo, precisaria agora remorrer” (LISPECTOR, 1979, p. 12). Nesse livro, quando G.H. vale-se do morrer como estratégia propiciadora de conhecimento, a imagem da morte surge como recurso à própria narrativa, pois compõe campo de referência à personagem do romance. Desse modo, a morte não é entendida apenas como finitude, mas como processo para alcançar-se algo mais.

Temos destacado aqui que morte e vida, por mais que instaurem relações de tensão e sejam potencialmente dramáticas, não são conflitivas entre si, além da naturalidade com que são tratadas. Julgamos, assim, certo reducionismo dizer que a narrativa clariciana volta-se tematicamente à vida ou à morte. Os irmãos Virgínia e Daniel são um caso do aspecto lúdico conferido à vida e à morte, pois uma de suas brincadeiras consiste em simular maneiras de morrer sem que um assuste o outro. É equívoco pensar que a naturalidade no tratamento dessas imagens deve-se ao fato de elas fazerem parte da compreensão da existência e finitude humanas, principalmente ao considerar que a finitude é destituída de característica lúdica. O que ocorre na obra de Clarice é a maneira natural de tratá-las, pois elas são constituintes do discurso narrativo. Passeiam por todo o enredo com a simplicidade estrutural de recurso à tessitura narrativa; e são tão importantes quanto as personagens.

Um dos auxílios teóricos não sobre Clarice, mas sobre as imagens de vida e morte, para que possamos entender a ausência de valoração atribuída às tais imagens nos textos produzidos por Clarice, é o estudo do sociólogo francês Edgar Morin. A autora percebe, assim como Morin, que “concepções da morte são concepções da vida” (MORIN, 1997, p. 102). Tanto na literatura clariciana quanto na reflexão de Morin, o que pode ser considerado conflito entre vida e morte não o é via oposição, mas pela complexa relação que têm, diferente do campo opositivo contemplado pelo senso comum:

Portanto, a morte é, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de um modo ou de outro, a vida individual. Ela é, de acordo com esta perspectiva, não

uma “ideia”, e sim uma “imagem”, como diria Bachelard, uma metáfora de vida, um mito, digamos. (1997,p. 26)

Um dos tópicos contemplados por Morin é o do Cristianismo. Não se pode ignorar que o próprio Cristo representa a inversão entre morte e vida, pois a partir da morte ele atinge a vida eterna. Em Clarice Lispector, podemos observar essa consciência no conto “A imitação da rosa”, de *Laços de família*, no qual a narradora chama atenção para o perigo de ser Cristo, símbolo do sacrifício pelo outro. Tanto a personagem do conto julga ser perigoso, que ela não consegue ceder à beleza das flores que intentava presentear uma amiga; por fim, decide por não se sacrificar e mantém as rosas para si.

A morte pode ter diferentes funções à medida que mudamos de livro, justificando novamente o termo personagem-recurso criado. Se em *A maçã no escuro* crer no assassinato da esposa (posteriormente revelado falso, pois ela sobreviveu) foi preciso para que a personagem Martim abandonasse sua terra natal e peregrinasse, em *A hora da estrela* foi necessária a efetiva morte de Macabéa para que esta personagem fosse notada, tal como uma estrela de cinema, pelos transeuntes. Em *O lustre*, os irmãos viram um chapéu boiando no rio e concluíram, sem qualquer prova de fato, que se tratava de um acessório de algum afogado. Nesse romance, a narrativa não teria o mesmo impacto sem tal conclusão, pois dela advém a Sociedade das Sombras e a imagem da suposta morte presenciada na infância assombra Virgínia pelos anos futuros. Já em *Perto do coração selvagem*, a efetiva morte do pai de Joana quando esta era pequena (logo, também na infância) não a assombra, mas alumbrava-a durante todas as páginas do livro, cujo desfecho é “a cavalgada no cavalo novo, à procura do selvagem coração da vida” (SÁ, 1979, p. 30), diferente da narrativa cíclica de *O lustre*, iniciada e finalizada com imagens de morte, sendo o desfecho do livro a morte de Virgínia.

A personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, assim como Virgínia, de *O lustre*, são marcadas pelo baque diante da morte do outro. O caso de Joana é o da perda do pai e o de Virgínia a indefinição se a avó morre ou não. Nesse sentido, elas estão próximas do entendimento da morte através da morte do outro. Todavia, ainda que próximas, é igualmente nesse ponto que elas (e, por extensão, as personagens das demais obras claricianas escolhidas para compor a pesquisa) diferem de muitas leituras e opiniões sobre os eixos morte e vida. Muitas personagens de Clarice atingem o entendimento sobre vida ou morte a partir da morte do outro, mas podem fazê-lo pela sua própria morte, como as mortes de Macabéa e Virgínia mostram. De uma forma ou de outra, as personagens

claricianas estão, na expressão utilizada mais de uma vez por Clarice, “à beira de”. Elas estão à margem das imagens de vida e morte que, como uma roleta de fortuna, pode levá-las à morte, à compreensão da existência ou à jornada em busca do coração da vida, surgindo nas narrativas como personagem-recurso.

No romance protagonizado por Virgínia tem-se, logo nos primeiros parágrafos, a cena dos irmãos diante do chapéu prestes a ser levado pela correnteza do rio, já pesado de água. Apontamos para o fato de que o desenrolar do livro parte da suposta morte por afogamento que os irmãos passam a crer ao ver o chapéu. Espécie de fantasma que não assusta, mas persegue a personagem, Virgínia carregará consigo a fatídica imagem, a ela recorrendo diversas vezes. Assim, essa morte pode ser lida como banal pela simplicidade com que é apresentada, mas adquire importância no texto clariciano. A suposta morte é, então, uma personagem-recurso na narrativa de *O lustre* que acompanha Virgínia e age sobre ela. Outro modo de embasar a significância nesse romance é a partir, agora, da efetiva morte.

Principiado pela imagem interpretada como afogamento, o texto de *O lustre* termina com a morte de Virgínia. Nesse momento, as personagens reúnem-se à sua volta e opiniões, ou melhor, acusações são feitas a seu respeito; há quem a chame de prostituta. Adriano, praticamente um companheiro amoroso de Virgínia, encontra-se em duplo estado de choque: tendo de lidar com a perda de Virgínia, presencia as acusações que denigrem a imagem da moça. Nesse momento,

de súbito, numa primeira experiência de vergonha, ele sentiu dentro de si um movimento horrivelmente livre e doloroso, um vago ímpeto de grito ou choro, alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento. (LISPECTOR, 1999, p. 262)

Mesmo quando o enredo praticamente chega ao seu final, a morte revela seu aspecto personativo-recurso aqui ressaltado. Isso se deve ao fato de a morte ser necessária para que a mudança ocorra em Adriano, ou seja, ela age sobre ele, fazendo-se personagem. Além disso, ela instaura mais uma das relações conflituosas entre vida e morte nas produções claricianas, fazendo com que do momento da morte do outro algo nasça em Adriano.

A literatura de Clarice trabalha com nuances de morte e vida, com caminhos que imbricam morte e vida. Por isso salientamos que é difícil separar essas duas imagens, pois

elas agem em conjunto e partilham aspectos, como observado por G.H.: “[n]a vida e na morte tudo é lícito, viver é sempre questão de vida-e-morte” (LISPECTOR, 1979, p. 146). A citação retirada de *A paixão segundo G.H.*, principalmente a construção “vida-e-morte”, propicia-nos pensar na não-segmentação dessas imagens. A personagem desse livro, através de seu dramático percurso a ser estudado adiante, capta da vida seus lados vital e mortal sem elevar um em relação ao outro. Por mais que haja conflito, são lados tão coexistentes que os hifens foram utilizados para uni-los no plano linguístico. Processo similar opera-se na obra de Clarice Lispector via imagens ressignificadas, pluralizadas e tão importantes que podemos lê-las como personagem-recurso.

3. A presença da água

Apertou o copo entre os dedos, bebeu água com olhos fechados como se fosse vinho, sangrento e glorioso vinho, o sangue de Deus.

(Clarice Lispector, em *Perto do coração selvagem*)

Intentando atingir uma abordagem mais clara possível, os elementos que permitem a fundamentação de uma leitura de vida e morte como personagem-recurso em Clarice Lispector foram segmentados em capítulos, sendo “A presença da água” o primeiro deles. Todavia, não se pode encarar a narrativa clariciana de modo didático no sentido de separar totalmente esses elementos. Assim como a escritura clariciana transborda sobre si e conflui-se ao mesmo tempo que se confunde, chegando a repetir expressões como “viver à beira de” (presente em *O lustre* e *Um sopro de vida*), inevitavelmente os elementos listados a partir daqui misturam-se. Tentou-se, então, partir

do mais simples (e ainda assim complexo) elemento ao mais denso dos tópicos, deixando claro, portanto, que a ordem dos capítulos não reflete escala de significância.

A imagem da água é comum e flagrante na obra clariciana, tendo sido utilizada até mesmo como título em *Água viva*. Esse livro reúne muitos dos aspectos até aqui levantados, como a utilização e menção frequente à vida e à morte e a relação de tais imagens com o ato de escrever. É interessante ter em mente que o elemento água comumente está atrelado a aspectos vitais, isto é, àquilo que contém ou provê vida. Em Clarice, consonante ao que vem sido dito ao longo destas páginas, tudo é ressignificado: a água, em sua escrita, pode surgir ora como aquilo que traz a morte, ora como o elemento de compreensão da morte. Em outros momentos, é até o elemento de nascimento e, por isso, vida. Tendo citado *Água viva*, vale a pena refletirmos sobre a leitura de Evando Nascimento sobre a escolha do nome, ainda que o trecho escolhido seja longo:

A vida tornada i-materialidade da palavra, coisa, bicho, planta, silêncio. *Água viva* (título grafado sem hífen), líquido vital, salpicada de pedras-seixo, flores, panteras. (...) Um meio aquoso e orgânico, mineral e animal, a um só tempo. Mas a *Água viva* de Clarice é sem hífen, ou seja, não se reduz ao nome comum, embora com ele se articule intensamente. Não passa de ficção, um fingimento feito de muitos atos, nenhum deles meramente assimilável à referência concreta ou metafórica da água-viva. São pulsações do vivo no morto, e antecipações da morte na vida. (2012, p. 55)

São muitos os pontos gerados a partir da citação acima. Há muitas informações importantes na visão de Evando, mas talvez a que mais interessa à proposta deste trabalho é o momento em que ele diz que os atos de fingimento no texto de *Água viva* são “pulsações do vivo no morto, e antecipações da morte na vida”. Tal trecho auxilia-nos ainda mais a perceber que os estudos críticos voltados aos textos claricianos, por mais que não elejam as imagens de morte e vida como pontos cruciais de análise, delas não conseguem fugir. E, na tentativa de dar conta delas, acabam reiterando a complexa relação que se instala entre elas, como a morte precedendo a vida.

Não se pode negar que vigora uma evidente potência de vida e morte em Clarice Lispector que transborda em seus textos e de seus textos, sendo, como já sinalizado, praticamente impossível analisar literária e criticamente as obras da autora sem pelo menos mencionar a presença de tais imagens. Embora imagens bem acessíveis à compreensão do leitor, pois uma das características do ser humano é refletir sobre sua

finitude, percebemos que a autora não se vale delas com a exclusiva finalidade de embasar tal reflexão. Na realidade, instaura-se no texto clariciano uma trama que não é apenas a do enredo do texto, mas um pulsante e nem sempre flagrante jogo de morte e vida.

Nesse jogo, as peças não ocupam posições previamente estabelecidas, fazendo com que haja ao mesmo tempo um jogo de troca de papéis: onde se espera vida, há morte; antes contexto de vida, agora contexto de morte; a morte é a realidade que mascara o pesadelo de estar viva. Essas peças funcionam como personagem-recurso na narrativa clariciano, ajudando a fomentar novos caminhos, novas construções imagéticas e de sentido. Muito presentes e muito diferentes em seus usos, morte e vida são ferramentas narrativas que, prosseguindo na analogia do jogo, surgem em tabuleiros específicos como em presença da água, por exemplo.

Em *Perto do coração selvagem*, a personagem Joana dirige-se à praia e diante da imensidão do mar ela compreende a morte do pai. No livro *Água viva*, o contexto marcado pela presença da água é totalmente outro. A emissora do texto relaciona muito claramente vida e água, segundo o trecho a seguir: “[n]ascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto num saco de água e todo encolhido dentro” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Nessa citação, a água aparece atrelada à vida, à origem. Além disso, conseguimos depreender a água como sinônima de conforto, pois envolto nela o filhote nasce encolhido e protegido pela bolsa de água da placenta.

Aqui trabalhamos com o fato de uma mesma situação, como a presença da água, ser capaz de evocar construções e significados tão díspares. Conforme visto, em *Água viva*, como quem intenta refletir no sentido especular da palavra o título do livro, água liga-se à vida e a conforto, interpretação à qual chegamos pela análise do contexto acima visto, o da gata parindo. Já em *Perto do coração selvagem*, a água igualmente tem forte presença, mas dessa vez para conduzir a personagem Joana à violenta compreensão da perda, isto é, do falecimento do pai. Por isso, não devemos encarar a incidência da água no texto clariciano sob o signo que tanto desejamos refutar, o da repetição. Tal sentido erroneamente nos conduziria a pensar que se trata de um mesmo intuito expressivo empreendido por Clarice Lispector quando, na realidade, ele é alterado caso a caso.

Situação semelhante a do ovo, analisada no capítulo anterior, no sentido de reincidência nos enredos da autora e de grande valor simbólico, o espelho é outro elemento caro à autora. Assim como foi imprescindível discorrer sobre a simbologia do

ovo, também é necessário que aqui se atente para as evocações que o espelho possibilita, pois elas são úteis para o entendimento da não-casual incidência do espelho na obra da autora. Esse elemento é de vasta ocorrência em textos literários diante de sua simbologia. O espelho representa o jogo entre o real e o aparente, entre a verdade e a aparência. Trata-se de uma relação de inversão, um reflexo sempre invertido daquilo que está diante dele. Apesar disso, está sempre ligado à suposta verdade e à reflexão.

A partir da raiz etimológica de espelho é importante discutirmos as imagens depreendidas dessa palavra. Sua origem, *speculum*, permite-nos inferir uma rede de palavras próximas entre si: especulação, reflexo e reflexão. A primeira refere-se ao estudo do detalhe, ou seja, a um olhar que tudo deseja recobrir. Interessa-nos principalmente as outras duas palavras que, estabelecendo relações muito estreitas, na realidade permite-nos tecer distinção. O ato de refletir liga-se ao espelhamento e, assim, próximo coloca-se do espelho e de seu jogo de imagens. Reflexão, por sua vez, remete primeiro à atividade de elaboração de um pensamento, para só depois ser aproximada do reflexo especular, ou seja, da devolução imagética propiciada pelo espelho ou por qualquer outra superfície que a ele assemelhe-se, como a placidez da água de um rio. A imagem do espelho não é importante apenas pelo jogo que possibilita, mas também pelo fato de ser um convite à reflexão do ponto de vista do intelecto.

O espelho, a partir da sua função de refletir o que se coloca à sua frente e de convidar à atividade pensante, muitas vezes representa a imagem da ambiguidade ou, melhor dizendo, do falseamento de algo a partir do embate entre o real (diante do espelho) e o aparente (a imagem nele projetada). No romance *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, o apartamento de G.H. pode ser considerado reflexo da personagem, sendo por isso tão traumático para ela descobrir que o quarto da empregada Janair é um espaço apartado da ambiência do apartamento. Também com uso alterado de texto a texto, de contexto a contexto, o espelho em *Um sopro de vida* já não é utilizado no plano da correlação como faz G.H., mas trabalha a questão da projeção da imagem: “[m]inha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto” (LISPECTOR, 1978, p.43).

Reflexo invertido dentro de um jogo entre verdade e aparência, o espelho surge como caminho que permite que se instaure o movimento entre identificação, mascaramento, impressão do mundo circundante e até mesmo discussão sobre o processo de criação artística. No enredo protagonizado por G.H., ela e a barata enveredam por uma

trajetória de identidades cambiantes que, abstendo-se da repulsa à barata e dela aproximando-se, ambas passam a partilhar algumas características. Por sua vez Virgínia, de *O lustre*, pensa se talvez a morte não fosse de fato a realidade em oposição à vida entendida como pesadelo.

O símbolo da água tem estreita relação com o espelho pelo fato de ambos trabalharem com a ideia do reflexo. Mencionamos nos parágrafos acima o espelho como uma das imagens caras a Clarice Lispector. A união entre espelho, água e morte é depreendida, também, pela mitologia clássica. De acordo com uma das versões sobre o mito de Narciso, sua longevidade estaria assegurada se ele nunca visse seu próprio reflexo, ou seja, estar diante de sua imagem refletida seria sua sentença de morte. Alheio ao amor, tal fato não impediu que a ninfa Eco se apaixonasse por ele; sofrendo por não ser correspondida, a ninfa afastou-se para um lugar deserto e lá definhou até que apenas restassem seus gemidos. As demais ninfas apiedaram-se de Eco e pediram que os deuses vingassem-na. Atendendo a tal apelo, Nêmesis induziu Narciso, após uma caçada num dia muito quente, a beber água numa fonte. Nessa posição, pela primeira vez, então, diante das águas de um rio, Narciso viu seu reflexo, sem ter conhecimento do que era aquela bela imagem refletida nas águas. Imóvel diante de tamanha beleza, Narciso contemplou ininterruptamente aquela imagem até morrer. Assim, o primeiro encontro com sua aparência resultou em sua danação.

A presença da água representa esse fascínio, essa sedução que age sobre o sujeito, incitando-o à aproximação. O resultado dessa sedução é o convite à morte ou à vida, pensando especificamente no texto clariciano. A tradição literária mostra-nos casos bem anteriores à narrativa clariciano em que tal articulação acontece, como a personagem Ofélia de *Hamlet*, texto de William Shakespeare, que em um momento de loucura jogase à água. No início do capítulo sobre as imagens de morte e vida, falamos sobre o chapéu que os irmãos Virgínia e Daniel viram no rio e escolheram crer que pertencera a um afogado. Nesse sentido, em *O lustre* a água é veículo que traz a morte, não importando ali se é verídica ou inventada. É também essa água, símbolo do encontro com a morte, que fará com que Virgínia seja fluida por toda a vida. O terceiro significado compreendido da água nesse contexto é que ali nascerá o segredo entre os irmãos: o afogamento é um caso que somente deve dizer respeito a eles.

A fascinação de Narciso diante do reflexo de sua imagem na água é recuperada em *Água viva*, conforme a passagem a seguir: “[n]este instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes” (LISPECTOR, 1998, p.17). Ao contrário do enredo protagonizado por Virgínia, no qual a cena do chapéu no rio está carregada de mistério, sem ambiência ligada ao excesso de cor, pois o chapéu boiando no rio está escuro de tão encharcado, em *Água viva* a conotação da cena é outra. Nesse trecho, percebemos ambiência bastante solar, prenhe de vida não apenas pela presença da água, mas pela caracterização da cena como um todo: intensidade solar, água corrente e “jardim todo maduro”.

O elemento água pode ser visto como um mediador entre vida e morte formando, desta maneira, a tripla sintaxe de que fala Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*: água, vida e morte. Ainda que não possamos, felizmente, reduzir tais imagens em Clarice a um só bloco indissociável e sempre representativo dessa sintaxe, o que encontramos na literatura da autora é a formação de relações entre elas. Em Clarice, observamos muitas vezes aquilo de que fala Bachelard:

A água, agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação. (...) A água experimenta então como que uma perda de velocidade, que é uma perda de vida; torna-se uma espécie de mediador plástico entre a vida e a morte. Lendo Poe, compreendemos mais intimamente a estranha vida das águas mortas, e a linguagem ensina a mais terrível das sintaxes, a sintaxe das coisas que morrem, a vida que morre. (2013, p. 13)

Os três pontos da sintaxe relacionam-se em Clarice alterando o produto dessa relação a cada romance e, muitas vezes, dentro do mesmo livro.

No romance *O lustre*, em suas páginas iniciais, o narrador relata Virgínia variando seu modo de viver. Ao tentar dar conta dessa variação, ele diz: “[v]agamente, vagamente, se tivesse nascido, mergulhado as mãos nágua e morrido” (p. 25-26). Nessa citação está presente o tripé de que nos fala Bachelard, pois morte, vida e água encontram-se relacionadas, interpretando a imagem do nascimento como emersão de vida. A água, nessa passagem, é o veículo que possibilita falar de vida e morte ao mesmo tempo e, considerando que tal passagem é para dar conta da variação do modo de viver de Virgínia, podemos inferir que tal modo será a fluidez da própria Virgínia.

O romance como um todo viabiliza essa afirmação, pois a personagem é conduzida por todos, nunca por si só: o irmão Daniel dita as atitudes que deve tomar e, na maturidade, o namorado/amigo Adriano é quem lhe dá os comandos de agir. Virgínia desde a infância vive à beira, à margem das coisas: de um lado, a morte representada pelo suposto afogamento que não a abandona, imagem que a perseguirá a todo momento; de outro, a vida compreendida pela tentativa de prosseguir seus dias, de relacionar-se com as pessoas. Da experiência com a água quando era criança, Virgínia levará a fluidez, que pode ser entendida como a passividade em vida decorrente do encontro com a morte.

Não tenhamos em mente, contudo, que o tripé da lição bachelardiana e presente em *O lustre* é o único modo de captar vida e morte pela água. Não necessariamente os três elementos operam em tríade, às vezes a água apenas surge como corrente de vida, depois como corrente de morte. Em *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, a água é multissignificante: a ideia de umidade presente no romance está atrelada à consciência de vida; molhar algo é a solução para responder a um impulso de matar; e ao matar utilizando água gera-se vida. Interessa-nos, por ora, mostrar que não há na produção clariciana um tripé perfeito e sempre estabelecido entre água, morte e vida, sendo que muitas vezes a água é, na realidade, a interseção entre morte e vida.

A presença da água é muito importante para o texto clariciano; mesmo em sua ausência, algo conclama sua presença no texto, aliando-a ou à morte ou à vida. Podemos recorrer ao livro *O lustre* como exemplificação: “[e]m Brejo Alto não havia mar, porém uma pessoa podia olhar rapidamente para a extensa campina, fechar logo os olhos, apertar o próprio coração e como um filho, como um filho nascendo, sentir o cheiro docemente podre do mar” (LISPECTOR, 1999, p. 23). Essa passagem vislumbra o papel que a água tem no romance, podendo alargá-lo à obra da autora como um todo. Ainda que Brejo Alto fosse seco, compartilhando com o mar apenas a ideia de imensidão, percebemos um impulso em procurar o mar, apesar de o resultado não ser tão agradável, pois a presença do mar dá-se via seu cheiro podre. Revela-se, assim, o papel de destaque que a água tem, além de sua aliança com a vida (“como filho nascendo”).

Mencionamos recentemente que Virgínia, nas palavras do narrador, seria fluida por toda vida. A fluidez é algo ligado à água, ou seja, a personagem, diante do fascínio de morte revelado pelo chapéu no rio, assimila o aspecto fluido da água, constituindo-se mais um fator sobre a importância da água na obra da autora. A fluidez da água não está apenas na personalidade que Virgínia levará consigo ao longo das páginas do romance.

Tal fluidez está presente inclusive na própria água, que ora oscila em direção a imagens de vida, ora em direção a imagens de morte. A água, assim, configura-se no texto clariciano como um dos contextos que proporcionam observarmos a importância das imagens de morte e vida na escrita da autora. Além disso, a água e seu papel não se repetem, ou seja, a cada texto tem-se uma ressignificação, ressaltando, então, o vigor literário de Clarice Lispector.

Nem o leitor está diante do mesmo significado a partir da água nem as personagens claricianas estão. Ao pensarmos na infância da personagem Joana, lembramos que o mar é o momento de compreensão da morte. Depois, como veremos em breve, a água retorna com potência significativa para Joana, mas como água do banho de banheira em momento ligado ao nascimento e, por isso, à vida. Faz parte também da caminhada de Joana o diálogo com o professor, no qual ela própria não se refere à morte e à vida como pares opositivos. Tal ausência de juízo de valor deve-se ao fato de ambas serem importantes às tramas, são dois recursos que podem alternar-se entre si sem que a presença de uma anule a relevância da outra.

Também em “Amor”, conto de *Laços de família* já referido, o elemento água faz-se presente. Nele, a água não se efetiva diretamente, mas aparece de maneira metafórica: “[n]ão havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. (...) seu coração de enchera com a pior vontade de viver” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Na citação transcrita, a imagem da água surge como produto de uma destruição, que podemos inferir como fim de alguma coisa; no caso, fim da segurança do mundo ordenado e regrado em que Ana vivia. Chama atenção, também, o subproduto da destruição, que vem a ser “a pior vontade de viver”. Desse modo, Clarice utiliza em “Amor” água, morte e vida tanto direta quanto indiretamente como recurso indicativo da mudança que se opera no cotidiano da personagem Ana.

O livro póstumo de Clarice, *Um sopro de vida*, é um exemplo em que dentro de um mesmo livro a água ora traz algo ligado à morte, ora algo ligado à vida. O mar para a protagonista Joana, vimos, é a compreensão da morte do outro. Nessa obra póstuma, a água surge como caminho à autorreflexão da própria possibilidade da morte: “[e] eu também me dispo no mar. Será que vou ter fim trágico? (...) Que me espera quando eu morrer? Eu já sei: quando eu morrer vou límpida como jade” (LISPECTOR, 1978, p. 68). Páginas adiante, porém, a figuração é outra, pois a água do mar assemelha-se a uma barreira que contém a morte. Sobre isso, diz Ângela Pralini, personagem explicitamente

criada durante o próprio processo de concepção da escrita do livro, que “[e]stou me sentindo como sereia fora d’água. (...) Pois saí do mar para a vida” (p. 93).

A água adquire relevância no texto de Clarice Lispector de muitas formas ligadas à dimensão, apresentando-se através do mar, do rio ou mesmo de uma banheira. Encontramos, ainda, muitas vezes, a umidade como traço característico de algo, vinculando-o ou ao vivo ou ao morto. É o que ocorre em *A paixão segundo G.H.*, quando do encontro com a barata e com o mundo em destruição G.H. admite que “chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (LISPECTOR, 1979, p. 57).

Uma leitura mais densa sobre a relação morte, água e vida pode ser empreendida desde o livro de estreia de Clarice, *Perto do coração selvagem*. O título dialoga com outro livro, escrito por James Joyce (1882-1941), cujo título é *Retrato do artista quando jovem*. O diálogo entre os textos dá-se especificamente pela seguinte passagem do livro de Joyce: “[e]le estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”, passagem que compõe a epígrafe do citado livro de Clarice Lispector. Embora tal proximidade não seja novidade e o trecho joyciano amplamente conhecido, o que raramente se menciona é a circunstância em que Stephen, o personagem de Joyce, o proferiu. Olga de Sá reproduz em seu livro o momento de tal trecho:

Stephen está junto do mar. Tira os sapatos e chapinha ao longo da praia, sobre as ondas, carregadas de sargaços. Uma vida nova e selvagem canta-lhe nas veias. A infância distancia-se. Ele está sozinho, diante do mar. (1979, p. 150)

Assim como Stephen, as infâncias de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, e de Virgínia, de *O lustre*, são marcadas pelo estar diante da água. Joana realiza aquilo que Bachelard chama de “devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos” (2013, p. 49). Quando criança, Joana perde o pai e é obrigada a morar com a tia. Em estado praticamente letárgico, sem plena compreensão do que havia ocorrido e de como seria sua vida a partir de então, a mudança de ares apresenta-se como um fracasso tanto para a tia, que se assusta com a personalidade que Joana mostra com o passar do tempo, quanto para Joana em sua incapacidade de atingir o pleno entendimento de seu novo momento de vida:

Assim, a morte do pai de Joana funciona sobre a tia como uma descarga que devesse desencadear sobre a sobrinha uma ternura consabida de lágrimas e abraços. Joana foge daquelas manifestações e é sobre as pedras da praia e ao

contato com a violência sem cessar renovada do mar que ela vomita seu nojo e vive a sua rara liberdade. (LIMA, 1986, p. 527-528)

O mar surge em *Perto do coração selvagem* como a força-motriz para que diante do que há de mais vital na água Joana compreenda a morte. Diante do mar que a extasia, na água Joana aceita a morte, formando, então, a sintaxe entre água, morte e vida:

Agora sabia mesmo que o pai morrerá. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morrerá como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morrerá como não se vê o fundo do mar, sentiu. (LISPECTOR, 1980, p.41)

No romance, percebemos Joana em estado de letargia, pois ainda com pouca idade já se encontrava órfã de mãe e, agora, também de pai, forçada a viver com uma tia. A compreensão advinda do mar não quer dizer que somente nesse momento a menina deus conta de o que pai morreu. Ao retornarmos à citação acima, encontramos a expressão enfática “mesmo”, que bem dialoga com o que foi dito: não é que ela não reconhecesse a perda do pai, mas o mar foi essencial para alumbrar-lhe sua nova condição de vida.

Os recursos linguísticos utilizados no trecho de *Perto do coração selvagem* acima são pistas que sinalizam para o papel desempenhado pela água nesse romance. O uso repetido do advérbio “agora” frisa que finalmente ali, diante de toda a imensidão do mar e refletindo sobre a finitude humana, a menina Joana atinge não o completo entendimento da vida (afinal, todo o romance refere-se ao processo da busca, não ao efetivo sucesso, já anunciado no título do livro pelo advérbio “perto”), mas pelo menos o entendimento da morte do pai. A água, nesse momento de *Perto do coração selvagem*, figura como modo de apreensão da morte. Assim como Virgínia, de *O lustre*, é incapaz de esquecer o chapéu do afogado na água, o mar será para Joana, da infância à maturidade, o espaço de reencontro com seus mortos. Compreendemos, assim, a não-casualidade do mar ou mesmo da água no texto clariciano, pois é elemento importante para expressar as imagens de morte e vida, que acompanham a trajetória das protagonistas claricianas (agindo como personagem) e enriquecem a narrativa (agindo como recurso).

No enredo de *Perto do coração selvagem*, percebemos que a personagem Joana necessitou dessa reflexão íntima e individual sobre a morte do pai não apenas para que a nova vida principiasse a fazer sentido, mas principalmente para que o enredo de sua história pudesse acontecer. As mudanças operadas em Joana e na própria trama, como os ecos do mar na memória da personagem e o comportamento mais audacioso que ela passa

a ter, bem como o intenso uso de imagens ligadas à água (no plano da estrutura textual), são produto do entendimento da morte diante da água. Desde o livro de estreia de Clarice Lispector, vida e morte estão fortemente presentes e desempenhando determinados papéis/funções ao lado, dentre outros acionadores, da água.

Joana não apenas experimenta a morte através da água, como também sente a vida através dela. No capítulo “...O banho...”, as reticências que precedem e finalizam o título apontam para o fato de que o capítulo funciona como um divisor através da água no enredo de *Perto do coração selvagem*. Semelhante à pintura de Sandro Botticelli (1445-1510), “O nascimento de Vênus”, Joana “imersa na banheira como no mar” (LISPECTOR, 1980, p. 69) e, nesse cenário no qual “[o] quarto de banho é indeciso, quase morto” (LISPECTOR, 1980, p. 69), os pequenos seios de Joana brotaram da água. Percebe-se, então, que diferentemente da água como compreensão da morte, aqui surge a água como preparação para a vida madura. No capítulo do banho, os seios brotam da água. Agora, ela é geradora de vida no sentido de maturidade, não mais a cena epifânica da perda. Aqui é ganho.

Em *Perto do coração selvagem*, morte e vida surgem como personagem-recurso em ambos os sentidos: a morte que liga vida e infância e que acompanha a jornada de Joana e como recurso para o desenvolvimento de vida de Joana, bem como sua utilização (por isso mesmo recurso) para caracterizar os ambientes. Ao fim, Joana,

Abandonada tanto pelo marido quanto por um amante ocasional, Joana vai, numa viagem sem destino e sem esperança, ao encontro de sua infância e de sua morte. Essas imagens da infância e da morte se unem. (NUNES, 1995, p. 23-24)

Percebemos a necessidade de que haja vida e morte nesse romance constantemente referidas e convocadas a participarem da trama, pois auxiliam na estruturação e no desenvolvimento da mesma. Podemos recorrer ao estudo de Olga de Sá, quando ela diz que “a morte, de algum modo enunciada no monólogo final, sugere que as duas pontas da vida de Joana, *infância e morte*, o grande sintagma daquela narrativa, estão unidas por estranha simbiose” (SÁ, 1979, p.186). Com a colaboração de Sá, interpretamos em *Perto do coração selvagem* o papel desempenhado pela água na relação entre as duas pontas da vida de Joana, infância e morte. O elemento água, presente em dois grandes momentos na narrativa e para o desenvolvimento de Joana, primeiro na imagem do mar entendimento da morte (infância), depois o banho momento de amadurecimento de vida

(princípio da idade adulta), é ligação entre as duas citadas pontas e flui por toda a narrativa.

Já no caso de Virgínia, em *O lustre*, seu caminho de vida na narrativa conclama a presença de uma morte também na infância. O romance principia com os irmãos Virgínia e Daniel diante de um chapéu marrom boiando nas águas de um rio. Prontamente, parte da própria Virgínia afirmar que é o chapéu de um afogado. A partir daí, é instaurado entre eles um clima de segredo e mistério: o caso do afogado não deve ser revelado a ninguém, passa a ser apenas do interesse deles. Virgínia, então, assimila uma característica pertencente à água: será fluida, no que há de mais passível de ser conduzida por terceiros, durante toda a vida. Tal escolha pela ocorrência de uma morte mostra-nos que vida e morte em Clarice são tratadas de forma leve. Por mais que as imagens de morte e vida estabeleçam relações problematizadas e às vezes desconfortáveis, elas não são tensionadas em si, nem positiva ou negativamente adjetivadas em si. No caso de *O lustre*, por exemplo, preferiu-se crer na morte sem que ela, por sua vez, fosse encarada como boa ou como ruim.

Não há, em momento algum do romance, susto ou receio diante da morte, apenas a surpresa ao observarem o chapéu que violentamente era arrastado pelas águas do rio. Os irmãos procuraram com naturalidade infantil crer nessa morte, com a simplicidade de quem concorda em segredar uma pequena história. Daniel poderia ter recusado o plano de Virgínia, mas aceita prontamente a sugestão da irmã de não permitir que saibam o que eles presenciaram, talvez consciente de tudo o que passaria a existir entre eles: o segredo de uma morte. Daniel exerce certo domínio e fascínio sobre a irmã e esse segredo comungado entre eles aviva essa relação de dominador e dominada, culminando na criação da Sociedade das Sombras, espécie de seita secreta sobre a qual os únicos participantes, Virgínia e Daniel, jamais podem falar.

Muitas das cenas da infância perseguirão Virgínia ao longo das mais de duzentas páginas, sendo uma delas o lustre do casarão onde viveu, metonímia de todo o fracasso da família de Virgínia e também de sua cidade seca de mar. Os próprios laços familiares e os próprios membros da família carregam marcas de fracasso: a avó que está sempre quase morrendo, o próprio nome de Virgínia, no qual podemos recuperar virgindade e, daí, a pureza e inocência que a menina não parece ter no momento em que revela o segredo da irmã para a família. Mas o grande fracasso no sistema familiar é a filha preferida, o membro precioso e por isso mesmo nomeada Esmeralda, que rui aos olhos

do pai graças a um segredo que Virgínia viu-se obrigada a revelar por imposição de Daniel/Sociedade das Sombras, e que para sempre ficou presa na erna Granja Quieta, cujo adjetivo “Quieta” caracteriza bem o lugar.

Virgínia, porém, foi viver na cidade, mas não saiu do estado que seu nome indica: virgem. Não aprendeu a se relacionar com as pessoas, permaneceu praticamente intocada pelo amante e, quando retornou para visitar a família, foi sentenciada por Esmeralda: “[v]ocê aprendeu pouco na cidade, Virgínia” (LISPECTOR, 1999, p. 228). Na lista desses fantasmas do passado, traços importantes para desenhar o perfil de Virgínia, o afogamento é muito importante, chegando a ser recuperado perto da morte da própria personagem, pela presença de um chapéu semelhante àquele visto na infância.

Talvez aquilo que mais perseguiu Virgínia foi a morte, o que nos auxilia a vê-la como personagem também nesse romance. A morte do afogado revela, igualmente, a imagem da água que conduz à morte de forma violenta, como foi dito acima e como pode ser confirmado pela seguinte passagem:

preso a uma pedra estava um chapéu molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegres. (LISPECTOR, 1999, p. 9)

Embora o adjetivo “alegres” esteja presente, os verbos perceptivelmente denotam violência ou, pelo menos, gestos bruscos. Dá-se, assim, como em um jogo de espelhos, os reflexos invertidos na cena como um todo: a placidez do chapéu em confronto com a brusquidão da água; a simplicidade da escolha pela crença na morte em oposição aos verbos que indicam força.

Desse modo, a narrativa de *O lustre* principia na morte, perpassa imagens de vida e de morte (como as sensações de estar viva e de viver à beira das coisas de Virgínia) e termina com a morte, dessa vez sem outra possibilidade interpretativa, de Virgínia. Morte e vida surgem como recursos narrativos, isto é, elementos desencadeadores da trama, e como personagens que influenciam as personagens propriamente ditas. Sobre isso, vimos no capítulo anterior que a morte de Virgínia causa em Adriano, por exemplo. Podemos pensar, também, na morte do afogado que acompanha Virgínia ou mesmo na igualmente suposta morte que incita Martim, de *A maçã no escuro*, a fugir.

Em *A paixão segundo G.H.*, a sintaxe envolvendo morte, vida e água também pode ser observada. G.H., personagem *a priori* tão impotente que apenas suas iniciais bastam para defini-la, está só em seu alto apartamento de cobertura quando decide limpar o quarto da empregada Janair. Nesse quarto pequeno e incômodo pelo fato de a empregada ter feito dele um espaço à parte do apartamento da patroa, G.H. encontra, dentre outros desconfortáveis elementos, um velho armário. A personagem sente-se ultrajada, pois em sua “casa fresca, aconchegante e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco” (LISPECTOR, 1979, p. 33). Para G.H., seu apartamento é uma pulsação de vida, pois, ao conferir-lhe a característica de “úmido”, evoca a simbologia da água como elemento de vitalidade. Contudo, a vida que vigora, pelo olhar de G.H. nas demais dependências do apartamento, contrasta com o desértico quarto da empregada. Desse modo, a dona do apartamento vê-se diante da praticamente obrigação de uniformizar, do ponto de vista do vital, seu apartamento. Para isso, há apenas uma solução:

A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro [do quarto]. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto. (LISPECTOR, 1979, p. 39)

O trecho acima retoma a leitura que fizemos da umidade carregando a ideia de vida, já que em sua fala ela aproxima nascimento de umidade, opondo-os ao deserto e, por isso, mais um traço desconfortável do quarto da empregada.

Da mesma maneira como em *Perto do coração selvagem* evidencia-se a dupla importância da água, compreensão da morte e nascimento, em *Paixão segundo G.H.* há também duas vias de papéis a serem desempenhados pela água: ao mesmo tempo que ela exterminará tudo o que o quarto da empregada representa, ela permitirá que haja novamente umidade (vida) naquele espaço. A água, nesse romance, é impulso de morte para que se faça vida, constituindo, dessa forma, um dos muitos dramas e complexas situações que caracterizam *A paixão segundo G.H.*, fazendo dele até hoje um dos mais estudados livros de Clarice Lispector.

Vimos, acima, que a água em *A paixão segundo G.H.* constitui um dos momentos de complexidade na narrativa. Tal momento pode ser dividido em três etapas de interpretação que, na verdade, são três pontos pelos quais G.H. deve passar: naturalidade, afogamento e o querer. Para isso, utilizaremos o seguinte trecho que apresenta implicitamente as etapas listadas:

Depois jogaria água no guarda-roupa para ingurgitá-lo num afogamento até à boca – e enfim, enfim veria a madeira começar a apodrecer. Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali. (LISPECTOR, 1979, p. 39)

A primeira etapa, a naturalidade, não é característica desse romance. Temos salientado que a tensão vida/morte não reside no nascimento ou na morte pura e simplesmente, mas que está presente nos significados e produtos delas. Queremos dizer com isso que para as personagens, lidar com essas imagens muitas vezes é natural, mas com o resultado não o é. Nas citações transcritas anteriormente, percebemos que o projeto idealizado por G.H., destruir para gerar vida, é tratado de forma tão simples que a personagem desenvolve um passo a passo descritivo e objetivo das atitudes a tomar.

O segundo momento refere-se exatamente à intenção deste capítulo, de apontar para a água como instrumento para a vida e para a morte. A presença da água nesse romance é bastante curiosa porque, ao contrário do que observamos em demais textos de Clarice, em uma mesma passagem de *A paixão segundo G.H.*, encontramos a água quase simultaneamente ligada à morte e à vida. A personagem revela o desejo de fazer com que um mesmo instrumento (a água que molhará o armário) mate e faça algo nascer. Essas imagens de morte e vida figuram nesse romance como grandes exemplos do uso que Clarice Lispector faz delas como personagem-recurso. Além da cena do armário do quarto da empregada Janair, o famoso momento do encontro entre G.H. e a barata também exemplifica tal uso.

Por fim, chegamos à última etapa, o querer. A vontade que G.H. esboça de matar algo que havia dentro do armário, antes mesmo de a barata sair dele, dialoga com o aspecto da naturalidade visto como primeira etapa. A “inexplicável cólera” da fala de G.H. refere-se, também, ao inexplicável impulso que a personagem segue, pois, ao mostrar o quarto de empregada como desértico, dá a entender que nada havia ali. Todavia, algo de natural vem de G.H. e invade-a na forma do querer matar algo ali. Esse desejo de morte será cumprido no encontro com a barata.

A água surge como meio propiciador de distintas funções e, por isso mesmo, a crítica sobre o texto clariciano não deixou de observar o papel da água nas tramas:

Também [*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*] é uma demanda. Mas seu roteiro, do não ser ao ser, da inconsciência à consciência, é um caminho rumo à alegria e à vida, volta ao Éden dos humanos, aprendizagem do prazer

e dos sentidos, através da água lustral do banho marinho. (PICCHIO, 1989, p. 19)

Picchio refere-se ao romance cuja protagonista, apelidada de Lóri, na verdade chama-se Lorelei, nome da mitológica sereia. Nesse livro, a importância da água dá-se desde a escolha do nome das personagens. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* inverte a tradição literária, pois nele o canto de sedução não parte de Lorelei, a representante das sereias, mas sim de seu par romântico, Ulisses, personagem que na literatura clássica ouviu o canto das sereias.

Entendemos que a presença da água é bastante flagrante e importante também para *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Contudo, a intenção da dissertação é alargar a discussão e articular as interpretações dedicadas realizadas à obra clariciana como um todo. Por tal aspecto, seria impossível contemplar a presença da água no texto clariciano sem citar *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. A presença da água é bastante flagrante e importante para esse livro, pois nele os nomes das personagens dialogam com o elemento água. Além disso, Lóri em dado momento recorre à contemplação do mar e ali reflete sobre sua vida. Se nele a água ganha potência significativa em múltiplos planos, fato semelhante ocorre em *Água viva*, que tematiza “exatamente esta procura sempre atualizada por experiência máxima em nossa travessia de vida-morte” (MAROUVO, 2012, p. 8-9).

Em *Água viva*, além do processo da escritura posto em questão pela presença da água, também morte, mas principalmente vida, ancoram-se em imagens líquidas. É o que se observa em passagens como “[q]uando eu morrer então nunca terei nascido e vivido: a morte apaga os traços de espuma do mar na praia” (LISPECTOR, 1998, p. 29), em que construindo um apoio de referencialidade na imagem da praia, o momento da morte paira no ar como se a ele coubesse algo dissociado tanto do momento primeiro (nascer) quanto do intervalo entre as pontas de uma vida (viver). Entretanto, páginas adiante a água surge com elevada carga representativa de vida no trecho que já analisamos: “[n]ascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto num saco de água e todo encolhido dentro” (p. 34). Desse modo, também nesse livro vida e morte o perpassam a todo instante ao mesmo tempo como presença (personativa) e como tópicos de desenvolvimento narrativo (recursos).

Não podemos deixar de lado o último livro que Clarice terminou em vida, *A hora da estrela*. Livro de grande complexidade mesmo em suas poucas páginas, tanto que

chega a ser considerado uma novela, nele encontramos uma pequena grande personagem do livro, Macabéa. Tendo sofrido processo de nadificação constante ao longo da trama, sendo crua e ferozmente atravessada pelos adjetivos mais ligados à ausência e à pobreza possíveis, ela, assim como os macabeus bíblicos, resiste às atrocidades que a vida impõe-lhe. Em dado momento ela conhece Olímpico, seu semelhante invertido: ambos são nordestinos, mas Olímpico busca aquilo que seu nome traz, a grandeza e a vitória.

Em um de seus encontros, Olímpico diz que Macabéa só faz chover. Ela não entende, por sua vez, o que o namorado quis dizer, apenas consegue dimensionar essa declaração no momento de sua morte: “[e]ntão começou levemente a garoar. Olímpico tinha razão: ela só sabia mesmo era chover” (LISPECTOR, 1998, p. 81). Na novela de Macabéa, a água constitui um dos traços que a caracterizam. Assim, nessa história de vida e morte que pertence a Macabéa, a água é um dos elementos que, presente em sua trajetória de vida, ressurge no momento da morte.

Também nesse último livro analisado, morte, vida e água formam um bloco significativo e bastante relevante. Dessa vez, o caráter personativo da morte é sentenciado pela voz do narrador Rodrigo S.M. quando ele diz que a morte é a personagem favorita do livro, cabendo ao leitor buscar no texto elementos que justifiquem essa observação. A última citação mostra que a morte foi um acontecimento necessário para que Macabéa compreendesse o que Olímpico quis dizer, bem como para conferir sentido ao que disse Rodrigo S.M. Estamos, assim, diante de mais um texto em que as imagens de vida e morte surgem como uma necessidade.

Como a água de um rio na qual não conseguimos banhar-nos duas vezes, pois na segunda vez já não estamos diante da mesma água, caso similar percebemos na literatura de Clarice Lispector. A água é um canal que possibilita novas e diferentes imagens de morte e vida. Embora os elementos sejam inalterados de caso a caso (morte, vida e água), constituem quadros significativos diversos. A água ora propicia a morte, ora a vida e pode, inclusive, gerar momentos de reflexão sobre elas, como “há um mistério num copo d’água: eu olhando a água tranquila parece que leio nela a substância da vida” (LISPECTOR, 1978, p. 147). A presença da água é apenas uma das formas propiciadoras ao mesmo tempo que potencializa a importância de morte e vida na obra de Clarice Lispector.

4. A experiência da náusea

*Caminhava olhando, numa distração séria.
Era dia, os campos se estendiam claros sem
manchas e ela se movia insone. Sentia uma
difusa náusea nos nervos calmos.*

(Clarice Lispector, em *O lustre*)

A náusea e seus elementos relacionados, como o nojo e o vômito, formam um conjunto significativo que desempenha papel importante e que comumente é apontado por críticos da escrita clariciana. Acerca dessas questões, são fundamentais o estudo de Benedito Nunes, um dos grandes estudiosos da obra de Clarice Lispector, e o livro *A náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre. Tal tópico, inegavelmente, possui uma extensa lista a ele referida. Contudo, a náusea merece ser discutida aqui, não apenas por se tratar da obra clariciana, mas para abordar a linha de estudo que se intenta neste trabalho. Ela será trabalhada na medida em que se articula à vida e à morte, sendo, assim, ao lado da água, mais um elemento que as potencializa.

Em primeiro momento, deve-se atentar à etimologia de náusea, presente em diversos dicionários: de origem grega, náusea foi primeiramente usada para referir-se a um mal-estar específico, o enjoo sentido durante navegações. Posteriormente, a palavra passou a ser utilizada para indicar enjoo sentido por quem viaja em qualquer meio de transporte. A própria etimologia da palavra encarrega-se de mostrar em que medida podemos articular os respectivos capítulos sobre a água, a náusea e as imagens do desconforto: a água que, causadora da náusea, acaba por também provocar desconforto ao sujeito.

A náusea em Clarice resulta de situação de trânsito que, se não é literal, é existencial: da ignorância à compreensão, de um estado passivo ao choque de uma descoberta. Ela pode apresentar-se, também, no plano da impressão, como acontece com Virgínia em *O lustre*. Nesse romance, a mera sensação de náusea foi o suficiente para que um gosto de sangue (e, por extensão, de vida) invadisse sua boca: “[u]ma sensação de náusea encheu-lhe a boca de uma saliva que lembrava sangue.” (LISPECTOR, 1999, p. 209). Notamos, assim, a força desempenhada pela náusea no texto de Clarice.

Conforme observado em definições de dicionário, náusea e nojo são vocábulos que compartilham um sentido, um desconforto. Considerando especificamente a palavra nojo, pode-se refletir sobre o direito que alguns trabalhadores têm, que é a licença de nojo. Esse direito assegura que, após o óbito de familiares próximos, o trabalhador pode ausentar-se e passar seus dias de luto em casa mediante apresentação do estado de óbito e com duração que varia de acordo com o parentesco entre o trabalhador e a pessoa falecida.

As linhas precedentes indicam que náusea, nojo, vida e morte não compõem uma rede apenas no nível textual das tramas claricianas, como se verá a partir de agora, mas que se aproximam entre si por razões extratextuais, como etimologia. Esses elementos, presentes no cotidiano do ser humano e, obviamente, em sentido amplo ligados à existência, são tensionados e ressignificados nos enredos escritos por Clarice Lispector. Ligada ao vocábulo morte pelas suas tramas associativas, a náusea configura-se nos textos da autora como um dos modos de captação de imagens de vida e morte.

A náusea em Clarice já foi abordada em muitos trabalhos, sendo Benedito Nunes um dos grandes críticos que trabalhou de forma bastante fértil essa questão. Contudo, a náusea mantém forte relação com as imagens de vida e de morte, muitas vezes ora precedendo a eclosão de situações a elas ligadas, ora como desfecho de um caso relacionado a essas imagens, ou mesmo como anunciadora da ordem a ser desarticulada. Sobre o último caso citado, podemos pensar no conto “Amor”, de *Laços de família*. Ana, a protagonista, uma dona de casa que escolhe e preza pela manutenção de sua condição de cuidadora do lar, do marido e dos filhos, está em um bonde na hora perigosa do dia: a hora em que tudo já foi resolvido e que está só, sem o apoio de vida que a presença do marido e dos filhos representa. Eis que a visão de um cego mascarando chiclete faz com que seu bonde existencial saia dos trilhos da vida.

A simbologia dessa guloseima foi mencionada pela própria Clarice, que experimentou ainda pequena um chiclete que sua irmã Tânia havia-lhe dado e viu-se extasiada com o fato de ele não acabar. Não se trata de fazer literatura ou análise literária a partir do biografismo de Clarice Lispector, mas a passagem abaixo auxilia-nos a entender o desconforto provocado pelo elemento chiclete:

Pouco a pouco o chicle transformou-se num puxa-puxa cinzento e sem gosto: *A vantagem de ser bala eterna me enchia de uma especie de medo, como se tem diante da ideia de eternidade ou de infinito. Não suportando mais o “peso da eternidade”, deixou o chiclete cair no chão de areia*. (FERREIRA, 1999, p. 45)

O sentimento de eternidade, do tempo sem fim e mesmo dos milênios é uma das matérias que aparecem no texto de Clarice como desconforto, conforme será visto. A partir desse choque com o cego e sua goma de mascar, logo no momento perigoso do dia, o mundo de Ana torna-se um mal-estar no qual a piedade diante dessa cena revela-lhe uma vida de náusea doce.

Em “Amor”, náusea é desorganização, crise que suspende a vida cotidiana da personagem e provoca destruição, como aponta Benedito Nunes: “[p]ara Clarice Lispector a náusea apossa-se da liberdade e a destrói” (NUNES, 1976, p.10). O papel da imagem do cego mascarando chiclete é o anúncio da destruição da vida ordenada e regada que Ana leva, pois “um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Nesse trecho transcrito de “Amor”, a náusea apresenta-se tanto relacionada à vida quanto à morte pelo fato de anunciar o fim. Ela é, então, a interseção entre dois pontos, o começo e o fim. Também na náusea, Clarice Lispector imprime a característica de que já falamos, a ausência de juízos de valor. Nessa passagem, nem o despedaçar nem a nova vida que aparece a Ana são caracterizados positiva ou negativamente, apenas a náusea que, mesmo qualificada como doce, impossibilita-nos entender seu valor, pois Clarice Lispector ressignifica as imagens, não nos permitindo inferir se nesse caso trata-se de algo bom ou ruim.

No capítulo “A náusea”, de *O dorso do tigre*, Benedito Nunes fala da filosofia da existência em Clarice e dos problemas gerados, como a linguagem, a agonia e o fracasso. Podemos inserir nessa lista morte e vida, pois os momentos de náusea no texto clariciano não estão restritos à desarticulação com o real ou à desestabilização da forma de conduzir

os dias, como se observou com a personagem Ana. A náusea clariciana, exatamente pelo que nela há de filosofia da existência, pode aparecer como produto de uma experiência de vida ou de morte ou mesmo como antecipação de vida ou de morte.

Se por um lado a questão da náusea remete imediatamente a Jean-Paul Sartre e ao seu conhecido livro *A náusea*, críticos como Benedito Nunes em seu livro *O mundo de Clarice Lispector* e Lucia Helena em seu ensaio “Aprendizado de Clarice Lispector”, publicado pela revista *Littera* na década de setenta, discorrem sobre as diferenças de sentido entre a náusea sartriana e a clariciana. Segundo Lucia Helena,

Em Sartre, a náusea confere ao homem uma liberdade fundamental. Ela revela o absurdo e instiga o homem a instaurar, na existência, o sentido que esta não possui. [Em Clarice, todavia] a náusea se apossa da liberdade e a destrói. (HELENA, 1975, p. 100)

No texto sartriano, a náusea aparece semelhante a um devaneio ou mesmo a um pensamento insistente que pode vir à mente nos mais distintos lugares, além de ser ela própria portadora do desconforto: “[a]s coisas não vão bem! Não vão bem de modo algum: estou com ela, com a sujeira, com a Náusea. E dessa vez é diferente: me veio num café” (SARTRE, 2011, p. 33-34).

Lendo *A Náusea*, percebemos que ela é praticamente alçada a estatuto de personagem, sendo inclusive grafada com letra maiúscula. Tendo isso em vista e contemplando a fortuna crítica voltada ao assunto, podemos delinear aqui outras importantes semelhanças e distinções entre as náuseas sartriana e clariciana. Em ambas o aspecto da revelação, daquilo que se desnuda está presente. Além disso, a violência no momento nauseante é igualmente apreendida, tanto a violência psicológica do confronto entre duas situações como a violência biológica, podendo resultar no vômito. Uma terceira semelhança é o aspecto banal da náusea.

Os enredos claricianos não são muito elaborados do ponto de vista da extração de material narrativo. Não percebemos grandiosos contextos ou mesmo enredos plenos em situações e detalhes que criam atmosfera particular a eles. Sobre esse aspecto, podemos retomar a análise de Auerbach a respeito do perfil literário de Virginia Woolf ligando-o ao romance moderno, e sendo possível utilizá-la para falar da produção de Clarice, a construção dos textos desta autora prossegue a linha dos enredos sem grandes acontecimentos que, baseando-se em cenas comuns (como uma barata num quarto, um

cego mascando chiclete, um chapéu no rio, dentre muitos outros casos), criam complexas e densas redes de significado. A experiência da náusea não foge a esse traço da prosa moderna presente tanto em Sartre quanto em Lispector, para falarmos apenas dos escritores citados aqui, que se dá em situações bem cotidianas e, por isso mesmo, bem banais.

Ambos os autores problematizam o choque entre o mundo que circunda as personagens e a revelação deste mundo sem grandes floreios estilísticos e até espaciotemporais. Isso quer dizer que a náusea não exige um contexto específico em complexidade, ela em si já possui carga dramática. Desse modo, Clarice Lispector e Jean-Paul Sartre têm em comum o aspecto da escritura do romance moderno apontada por Erich Auerbach, a do romance cujos fatos partem e voltam para si, sem grandes interferências externas. Por isso, a náusea sartriana pode acontecer diante da banalidade de um copo de cerveja, assim como um dos momentos da náusea clariciana (e, vale frisar, um dos grandes e mais citados casos de náusea em Clarice Lispector) é estar diante de uma barata no quarto da empregada.

A náusea aparece na escrita de Clarice como uma das manifestações, talvez a mais utilizada, para atingir a compreensão de algo ligado à existência. Essa compreensão, por sua vez, resulta de um choque brusco, de uma violência pela qual dada personagem passa. Em *Perto do coração selvagem*, por exemplo, a devida compreensão da finitude da vida ou da inevitabilidade da morte é alcançada através de gestos, sensações e situações que denotam violência, como se vê na seguinte passagem: “[s]em se conter mais, a cólera e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas e inclinada para a cavidade entre as rochas vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo.” (LISPECTOR, 1980, p.39). Assim, percebe-se que a morte nesse romance é uma personagem implícita que acompanha a trajetória de Joana e possui a função de revelar-se tão problematizada já no trecho citado.

Morte e vida estão presentes em muitos textos de Clarice, como temos mostrado na composição desta dissertação e nas referências críticas destinadas à autora. Um ponto importante para o estudo desenvolvido é notar que essas imagens estão em sua maioria das vezes lexicalmente explícitas, ao passo que seu significado está implícito e demanda atenção. A possibilidade de lê-las como personagem-recurso na obra clariciana não está atrelada às palavras morte e vida, mas às imagens emanadas. Queremos dizer com isso que as palavras vida e morte não devem ser encaradas como indícios de que ali, naquele

contexto em que aparecem, ocorre o uso de imagens de morte e vida como personagem-recurso. O plano lexical não necessariamente indica algo no plano do significado, decorrendo daí o perfil implícito que tão frequentemente essas imagens revelam.

Retornando às náuseas sartriana e clariciana, a diferença entre elas, para além da carga personativa que Sartre parece querer sinalizar ao dedicar-lhe o título de um livro e ao nomeá-la com maiúscula, é a do objetivo intentado ao utilizá-la. Vejamos o seguinte trecho acerca da náusea sartriana:

Agora vejo; lembro-me melhor do que senti outro dia, junto ao mar, quando segurava aquela pedra. Era uma espécie de enjojo adocicado. Como era desagradável! E isso vinha da pedra, tenho certeza, passava da pedra para as minhas mãos. Sim, é isso, é exatamente isso: uma espécie de náusea nas mãos.
(p. 24)

A relação entre náusea e água observada em Sartre dialoga com a passagem de *Perto do coração selvagem*, especificamente o momento em que diante do mar Joana atinge a compreensão da perda do pai. Esse momento do enredo de Joana, trabalhado no capítulo sobre a presença da água, retorna aqui pelo papel que também a náusea nele desempenha.

Contexto próximo (personagem, mar e enjojo) aparece em *Perto do coração selvagem*, embora neste a náusea seja o princípio de um processo de assimilação, enquanto que em *A náusea* o elemento que nomeia o livro seja a memória de algo desagradável. Similar a uma espécie de licença de nojo que conduz à náusea e esta à compreensão da existência, a personagem Joana carrega em si o incompleto entendimento da perda do pai. Por isso, como mencionado, o vômito de Joana pode ser visto como digestão literal da perda do pai. É como se a morte estivesse sendo remoída dentro de Joana durante uma licença de nojo da personagem e, depois de finalizada a digestão, a náusea antecipasse o vômito, metáfora para a compreensão existencial:

Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia do sol como a areia branca. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu. (LISPECTOR, 1980, p.41)

O diálogo entre os textos dos dois autores auxilia-nos, ainda, a compreender a relação entre água e náusea. A intimidade entre personagem e água, cujo resultado é

reflexão que apenas os envolvidos conseguem ter, também está presente em *A náusea*, de Jean-Paul Sartre. Desse modo, entendemos que a proximidade entre Sartre e Lispector não se dá apenas pela presença da náusea e de seu papel, mas pela relação entre água e náusea que ambos os autores fazem. Antonie Roquentin, protagonista do livro de Sartre, também tem um de seus grandes momentos de reflexão (beirando a efetiva compreensão) pautando-se na água: “[m]as sei que há outra coisa. Quase nada. Mas não posso mais explicar o que vejo. A ninguém. É isso: deslizo suavemente para o fundo da água, para o medo” (SARTRE, 2011, p. 21). Embora a relação entre sujeito e água possa ser estudada como outro ponto de contato entre *A náusea* e *Perto do coração selvagem*, deve-se sinalizar para a diferença entre eles, pois Clarice faz com que Joana enfim entenda de fato a morte, enquanto Sartre faz com que Roquentin compreenda algo, ainda que este algo seja indefinidamente representado pela simples expressão “outra coisa”.

No estreante livro de Clarice Lispector, os elementos náusea e água confluem para um mesmo intuito: potencializar o momento de compreensão da morte. Desse modo, a imagem da morte e o embate provocado em relação à vida ganham destaque, sinalizando a importância que têm no desenvolvimento da narrativa. O mar para Joana responde a uma demanda da náusea, pois primeiro a personagem sente o enjoo e a consequente náusea para, adiante, colocar-se diante do mar: “Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago” (LISPECTOR, 1980, p. 38). Irmanadas, água e náusea constituem a ambiência que fará com que a morte ganhe pela primeira vez na narrativa a força de personagem-recurso.

A confluência de que falamos acima, aparentemente resolvida no momento em que a menina Joana coloca-se diante do mar e ali vomita instantes antes de o mar ajudá-la a compreender a morte do pai, não a abandona. Ao fim do livro, no derradeiro capítulo “A viagem”, tudo retorna. Joana adulta volta a lembrar-se do pai, da casa onde viveu. O momento no mar e o entendimento da morte, da perda e dos resultados provocados, como a orfandade e a nova fase de vida, serão para sempre levados por Joana em sua aventura em busca do selvagem e nunca atingido coração da vida. Assim, requeridas e retomadas, morte e vida apresentam-se como personagem-recurso no romance.

Em sua agonia, Joana reflete sobre tudo o que viveu até ali, sobre a infância que nunca a deixou: “[a]ssim antes da morte ligar-se-ia à infância, pela nudez. Humilhar-se afinal. Como pisar-me bastante, como abrir-me para o mundo e para a morte?”

(LISPECTOR, 1980, p. 211). Sua agonia gera mais um dos intensos monólogos interiores de Joana, sendo que, agora, a relação entre vida e morte refere-se apenas a Joana:

Deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa, (...) o que me resta para viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocado e inútil, por que não te apiedas de mim? que não sou nada, dai-me o que preciso. (p. 213)

Essa sensação agônica, misto de morte e vida, retorna em *A paixão segundo G.H.*, texto com carga dramática cujo enredo principalmente aborda a consciência da vida e da existência através da morte do outro.

Nos trechos do romance *Perto do coração de selvagem* citados, bem como em muitas outras passagens do livro, evidenciamos a importância que a água e a náusea têm na narrativa clariciana. Desde o capítulo anterior construímos uma progressão de elementos que operam como pano de fundo para as articulações entre morte e vida, bem como para os instantes apenas de vida e os instantes apenas de morte. Esses tópicos ajudam-nos a entender que as imagens de morte e vida não são fortuitas na produção da autora, mas que tanto agem nas narrativas como personagens quanto surgem como recurso ao desenvolvimento do enredo.

Apesar da violência que a experiência da náusea impõe nos planos psicológico e biológico, ela não é tratada em termos de juízo de valor, não sendo vista como algo bom ou ruim, por mais que aquilo que a provocou (o nojo diante de uma barata, por exemplo) seja repulsivo. Logo, a reflexão desencadeada pela náusea, reflexão de vida ou de morte, também não são avaliadas. Isso reafirma o tratamento neutro que morte e vida recebem por Clarice. Não devemos confundir o aspecto da neutralidade com indiferença, pois essa neutralidade é, na verdade, naturalidade. Não cabe ao texto clariciano julgar vida e morte, elas são necessárias para os enredos em que estão de modo igual, mesmo que em determinado texto uma seja mais requerida que a outra.

O romance *O lustre*, embora pouco mencionado quando o assunto é a náusea, apresenta inter-relação entre morte, vida e náusea: “[a personagem] Virgínia retira da atração pela morte sua força. O cultivo da morte deriva da náusea que prematuramente sente da vida” (LIMA, 1986, p. 537). A sucinta e tão elucidativa passagem revela que

morte, vida e náusea encontram-se estreitamente relacionadas. Mais do que isso, o trecho citado indica que aquilo que se cultiva (no caso, a morte), por acompanhar Virgínia do início ao fim da trama, é de tamanha relevância e tão tensionada com imagens de vida, que igualmente esta quanto a morte podem ser vistas como personagens pela relevância que têm na trama de *O Lustre*, e como recurso, pelos conflitos que provocam em Virgínia e nas modificações que causam ao longo do enredo. É tal jogo entre morte e vida, personagem e recurso que, muitas vezes, formam blocos indissociáveis entre si, que visamos analisar nos romances claricianos.

Gilda de Mello e Souza no texto “O lustre” refere-se ao romance que nomeia o texto como tendo por tema central a busca pelo sentido da vida. Se, como já foi dito, Virgínia cultiva náusea da vida, agora se percebe que a náusea está atrelada à busca pelo entendimento da existência. Às vezes, essa busca pode ser vista como deliberada, que é o caso de Joana, personagem de *Perto do coração selvagem*, que reflete sobre a morte do pai. Em outras situações, essa busca pode ser imposta por uma barata no quarto da empregada, momento de violência não apenas pela descoberta, mas pela imposição, em *A Paixão segundo G.H.* Sobre o perfil narrativo de Clarice, pode-se utilizar outra contribuição de Gilda, que explica os enredos claricianos destinados às emoções e às mudanças de postura dessas personagens em face de algum acontecimento:

[Clarice Lispector] pertence ao grupo, entre nós mais limitado de romancistas que, desprezando a história, se concentram nos reflexos de acontecimentos no interior de cada personagem, dissecando emoções, sentimentos e estados de alma, mecanismos da inteligência e agonias do espírito. (1989, p. 171)

Sobre a náusea em *O lustre*, um dos aspectos particulares que ela tem é o seu uso premonitório. Ao ler o romance pela primeira vez, o leitor depara-se com dois momentos nauseantes pelos quais Virgínia passa, sendo um deles observado no trecho “[u]ma sensação de náusea encheu-lhe a boca de uma saliva que lembrava sangue” (p. 209). O leitor não percebe, assim como Virgínia, que algo está para acontecer; o leitor compartilha apenas a sensação de que algo pode não estar certo. Vale notar que, nesse fragmento, náusea tem gosto de vida (“lembrava sangue”). Delineia-se que algo ligado à vida cria desconforto. Com isso, novamente evidenciamos o uso da imagem de vida como recurso narrativo: no caso, estabelecer implícita referência à vida pelo paladar sentido na náusea.

O uso das imagens de morte e vida como recurso na obra clariciana não se deve exclusivamente ao fato de agirem na progressão do texto. Temos salientado que essas

imagens são importantes na construção narrativa, pois muitas vezes elas acionam grandes momentos. Ocorre em *Perto do coração selvagem*, quando Joana é forçada pela perda do pai a refletir sobre a vida e tal ímpeto gera os longos parágrafos sobre o encontro da menina Joana com o mar. Em *Água viva* e *Um sopro de vida*, tais imagens possibilitam que se debata sobre o processo de criação artística. Mas essas imagens operam também como adjetivos, isto é, na caracterização de ambientes, sensações e até eventos. Clarice Lispector faz das imagens de morte e vida recursos qualificadores nas narrativas, sendo por isso frequente o uso de palavras como morto, “lembrava sangue” (expressão da qual inferimos vida) ou vivo.

Mas o que de fato interessa-nos forma-se a partir da segunda experiência nauseante de Virgínia, contida na passagem “[d]e súbito começou a transpirar, o estômago encolheu-se numa só onda de enjoo, ela respirava terrivelmente opressa e arquejante – o que lhe sucedia? ou o que ia suceder?” (p. 258). Nessa citação, comparando-a ao que ocorre em *Perto do coração selvagem*, há uma construção invertida. Joana sente em estado letárgico a náusea que a auxiliará a entender a morte do pai. Virgínia, personagem de um romance cíclico cujo início e fim são a morte, sente em vida, durante a emoção provocada pelo retorno à cidade após o forçoso reencontro com a família em Granja Quieta, a náusea premonitória da morte que terá. A súbita respiração acelerada e a sensação de que algo virá são confirmadas pouco depois: um carro atropela-a e, ao contrário da suposta morte que principia o livro, o desfecho do romance é a morte de fato.

Nos romances *A paixão segundo G.H.* e *Perto do coração selvagem*, observamos a náusea atrelada a momentos em que as personagens encontravam-se diante ou da morte em si, caso de G.H. quando obedece ao impulso de matar, ou da morte do outro, experiência de Joana em relação à morte do pai. Em *O lustre*, o elemento náusea dá-se em dois planos próximos entre si no espaço do texto, isto é, não há grande número de parágrafos entre eles. O leitor vê-se diante de um mesmo momento no qual o enjoo, de onde podemos depreender a náusea, exerce papel premonitório em relação à morte de Virgínia. Linhas depois, o anúncio da morte é tido como instante vivificador: “em funda náusea vivificadora o coração retrocedendo branco e sólido” (LISPECTOR, 1999, p. 258).

Não podemos deixar de abordar o outro caso de nauseante momento diante da morte, presente em *A hora da estrela*. Nessa novela, Macabéa é a personagem nordestina

que coleciona da vida apenas o que de pior há e que dela recebe apenas más características. Nessa novela, Macabéa passivamente leva uma vida na qual os grandes luxos para ela são, de fato, os menores gestos. E, ainda assim, é como se ela não tivesse o direito de tê-los, considerando que ou são emprestados ou causam-lhe incômodo no dia seguinte. Por exemplo, a personagem tem o hábito de ouvir a Rádio Relógio Federal de noite para reter informações de conhecimentos gerais que nunca usará. Mas seu hábito não pode ser visto como de sua posse, pois o rádio que utiliza é emprestado por uma colega de quarto. Outro luxo cultivado é beber café antes de dormir. E sobre esse costume cai o desconforto de acordar com azia.

O preâmbulo acima indica o viver parco de Macabéa, cuja existência é sentida através de sensações físicas desagradáveis, como azia e dores estomacais. Podemos alargar esses mal-estares biológicos e entendê-los em paralelo ao que ocorre com Virgínia de *O lustre*. Acostumada a azias e desconfortos estomacais, Macabéa ganha direito à náusea e ao vômito, aqui apresentados como características de vida, apenas no momento na morte: “[o] que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória!” (LISPECTOR, 1998, p. 85). Ao morrer, Macabéa torna-se vitoriosa e revela-se ser vivente. Quando morre, Macabéa mostra-se tão viva, apesar da crueza com que foi sempre tratada pela vida, que vomita sangue, ou seja, desmancha-se de dentro para fora em vida. Desse modo, “[s]eu desmaio de ânsia sensual foi o abraço da morte” (WALDMAN, 1983, p. 76).

O livro *A hora da estrela* é bastante representativo para o exemplo de morte e vida como personagem-recurso. Há muitos aspectos nessa novela que favorecem a leitura aqui defendida, mas por ora falamos apenas do que estabelece relação com a náusea. No triste e irônico fim de Macabéa, que precisou da morte para revelar-se viva aos olhos dos outros, seu momento de náusea estabelece o instante da reunião entre morte e vida. Nesse momento, observamos que sua morte não é apenas uma das situações do enredo, mas o fato de morrer retifica a morte ser a personagem favorita de Rodrigo S.M. Subentende-se a dupla necessidade da imagem de morte na narrativa, como recurso para a formação da personagem Macabéa e como espécie de explicação à declaração personativa do narrador.

A proximidade entre alguns aspectos de *A hora da estrela* e *O lustre*, para além da causa da morte das protagonistas, ambas por atropelamento, dá-se pela relevância da náusea nos instantes derradeiros de cada uma delas. Nesses enredos, perto da morte a

náusea surge como lampejo (interpretado pelos leitores e tragicamente não visualizado pelas próprias personagens) de vida. Também podemos pensar na náusea nos instantes finais de uma existência em *A paixão segundo G.H.*, frisando que o enjoo sentido por G.H. não se refere à sua morte, mas à da barata. Todavia, algo em G.H. metaforicamente morre, pois na morte da barata ela inicia a perda de sua própria identidade ao assemelhar-se e identificar-se cada vez mais com o inseto que anteriormente lhe causava apenas repulsa.

A náusea e a descoberta dela decorrente muitas vezes estão intimamente relacionadas com imagens de vida e de morte. É o que se observa, para além dos títulos claricianos já vistos, em *A paixão segundo G.H.*, romance no qual através da morte da barata, do nojo e da violenta náusea desencadeada por tal ato, a personagem compreende si mesma e o mundo que a cerca. Já em *Perto do coração selvagem*, a náusea surge como resultado da assimilação, em local marcado pela presença da água (uma praia), da morte do pai. Os dois romances aqui citados dialogam pelo fato de representarem a náusea não apenas no nível significativo, isto é, no papel que ela desempenha na narrativa, mas também por representarem-na em duplo aspecto violento: passagem de um letárgico estado de ignorância à compreensão de um eixo denso como viver-morrer e as causas físicas da náusea.

O livro *A paixão segundo G.H.* é, da lista de romances no qual a náusea está fortemente presente, o mais denso e o que demanda maior atenção. Ao contrário daquilo que se observou em *O lustre* e *Perto do coração selvagem*, a personagem G.H., já pelo seu nome uma incompletude, por ser a todo tempo referida pelas iniciais de um nome desconhecido ao leitor, não cultiva a náusea ou qualquer situação anunciada como problemática, algo com potencial para transformar-se em náusea. Das personagens citadas neste capítulo, inclusive Ana, de “Amor”, apenas G.H. encontra-se na ignorância de sua própria existência.

Macabéa, apesar de sempre evitar a perigosa pergunta a si mesma sobre o porquê existe, é assolada por dores físicas, a ponto de procurar um médico, um de seus mais ousados gestos de vida, logo ela que tão pouca vida revela. Além disso, próximo ao desfecho da novela, sua amiga Glória indica-lhe uma cartomante, a madama Carlota. Na ida à cartomante, Macabéa julga que terá pela primeira vez um destino. Prosseguindo a linha de persistência pela vida que o povo macabeu mostra, raiz etimológica de seu nome, a personagem de *A hora da estrela* revela, mesmo sem perceber, uma peregrinação pelo

direito à vida. G.H. continua a ser, dentre as personagens aqui citadas, a única que desconhece sua existência; a ela bastam duas iniciais em uma mala de viagem. Ao contrário de Macabéa, G.H. protagoniza a passividade de vida violentada pela banalidade do encontro com a barata, enquanto Macabéa representa a trágica jornada por um destino.

G.H. conduz seus dias na ignorância sobre o sentido da vida, dialogando com o espaço em que vive. Espécie de reflexo visível e concreto daquilo que é invisível e sentimental, o apartamento de G.H. é a extensão de seu íntimo: no espaço privado de sua vida, ou seja, de seus pensamentos e sentimentos (o apartamento), há lugares marcados pela ignorância, pela falta de olhar (o quarto da empregada). E, por nunca terem sido explorados, literal (o quarto) e metaforicamente (o desejo pela compreensão da existência), esses pontos revelam-se como profícuos de toda e qualquer experiência – no caso do romance, a náusea.

Certo dia, G.H. decide colocar ordem em sua vida a partir da uniformização de seu apartamento. Todo ele limpo, úmido e arejado, em posição de destaque espacial, ocupando o topo do prédio onde mora, G.H. decide arrumar o quarto da empregada. O primeiro choque pelo qual ela passará revela-se assim que abre a porta e o quarto desvela-se como um mundo paralelo dentro daquilo que ela julgava ordenado segundo seus mandos. A empregada Janair criara um espetáculo à parte: todo o quarto seco, abafado e apertado assemelha-se tanto a uma caverna pré-histórica que a empregada havia desenhado na parede um homem, uma mulher e um cachorro a carvão.

O desconforto que G.H. sente diante da afronta praticada por Janair ao apropriar-se do quarto a ponto de destoá-lo do restante do apartamento aumenta conforme a proprietária adentra física e psicologicamente naquele espaço todo desconhecido e descontínuo em relação às demais áreas do apartamento. A culminância desse romance, praticamente todo passado no quarto, é o encontro de G.H. e da barata, animal do qual ela tem nojo e que se revela milenar tanto em seu aspecto quanto na característica do inseto em si. Similar ao cego e seu chiclete interminável no conto “Amor”, aqui a duração da eternidade também surge como algo impactante e desconfortável, como será abordado com mais profundidade no capítulo seguinte.

Múltiplos pensamentos, sensações e reflexões são resultantes desse violento, inesperado e forçoso encontro com a barata. G.H. poderia ter saído do quarto e se recusado a enfrentar aquilo que se impunha diante dela. Contudo, um misto de sedução e

asco, ao invés de afastá-la do quarto, atrai-a cada vez mais. Não suportando tudo aquilo que a barata passa a representar, da afronta da empregada à reflexão sobre a existência, do tempo milenar ao nojo que nutre por baratas, da simbólica caverna em que está ao apartamento limpo que a contém, G.H., num impulso tão violento quanto o foi o encontro com o inseto, esmaga-o. Condensa-se, então,

pouco a pouco, em torno desse inseto [barata], sentimentos contraditórios que vão crescendo. A comum aversão das donas-de-casa por baratas, o simples nojo físico, o medo, e até súbito interesse despertado pelo inseto caseiro, dão lugar a uma estranha coragem, misto de curiosidade e de impulso sádico-masquista, com que G.H., fechando a porta do guarda-roupa sobre o corpo do animal, perpetra o ato decisivo. Um nojo mais violento revolve-lhe o estômago e seca-lhe a boca diante do espetáculo da barata trucidada. (NUNES, 1976, p. 100)

O encontro violento com a barata faz com que G.H. reflita avidamente sobre morte e vida. O leitor percebe que esses dois elementos confundem-se, são a todo momento referenciados e caracterizados, atingindo, assim, aspecto personativo no romance. O estudo de Nádia Batella Gotlib, em especial a passagem “G.H. experimenta a sua identidade, inclusive a de mulher, ao atingir este estágio de, tal como a barata, ser matéria viva, proteína pura, núcleo de ser” (1986, p. 141), auxilia a defesa por uma leitura mais cuidada em relação às imagens de morte e de vida presentes na obra clariciana.

Em *A paixão segundo G.H.*, na convulsão emocional de reconhecer-se uma estranha em seu próprio apartamento, G.H. observa a presença de uma barata no quarto. A partir do inusitado encontro, o leitor vê-se diante de muitas imagens que remetem a uma violência para além daquela sentida por G.H. diante do quarto e da barata desconhecidos. Trata-se de uma violência também física, conforme a passagem a seguir:

Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. Minha mão, que se abaixara ao desistir do golpe, foi aos poucos subindo de novo lentamente até o estômago: se eu mesma não me movera do lugar, o estômago recuara para dentro de meu corpo. A boca secara demais, passei uma língua também seca pelos lábios ásperos. (LISPECTOR, 1979, p. 51)

Enquanto não se manifesta a repulsa violenta que conduzirá à náusea diante da vida representada pela barata, G.H. reflete sobre estar viva ao mesmo tempo que reflete sobre estar para matar. Nessa mistura e pluralidade de referências à vida e à morte, G.H. decide

matar a barata. A partir dessa morte, a personagem central alcança a compreensão da existência e, com isso, vê-se o aprofundamento da náusea como revelação do ser.

Pouco depois, tem-se uma sequência de parágrafos que anuncia uma espécie de processo desencadeado pela náusea e pela morte do inseto. Conseguimos dividir esse processo em contexto, nojo e conclusão, seguindo-se abaixo as passagens exemplificadoras na mesma ordem apresentada:

Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. (p. 53)

[T]enho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando. (p. 53)

Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. (p.53)

A etapa mais importante encontra-se entre o nojo e a conclusão, não tendo sido citada por tratar-se de parágrafo que merece ser todo ele transcrito por sua densidade:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. (p. 53)

Em uma náusea ressignificada, de fora para dentro, G.H. atinge o ponto mais elevado do entendimento causado pelo encontro com a barata, o que, mais adiante, faz com que ela diga: “[e]scuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (p. 69).

Ao mesmo tempo, o impacto que causam na personagem central, aquela em torno da qual se constrói a narrativa, é tão forte e capaz de alterar o curso dessa relação nauseante entre G.H. e a barata que as mencionadas imagens podem ser visualizadas como recursos de construção narrativa. Se no início do romance G.H. tem a necessidade, ou quase urgência, de alguém que lhe estenda a mão e guie-a pelo desconhecido do quarto da empregada Janair e das emoções ali descobertas, após atingir a compreensão da vida pela morte da barata, observa-se uma nova G.H.:

Agora, preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo. Sei que acreditar em tudo isso será, no começo, a tua grande

solidão. Mas chegará o instante em que me darás a mão, não mais por solidão, mas como eu agora: por amor. (LISPECTOR, 1979, p. 166)

Especificamente em *A Paixão segundo G.H.*, mas podendo remeter-se aos demais títulos, as imagens de morte e as imagens de vida ganham destaque similar a uma personagem, sendo constantemente referidas, convocadas, caracterizadas e alçadas a personagens. O enredo de G.H., por exemplo, necessita da morte da barata para que se desenvolva, pois através dela dá-se o crescimento de G.H. a ponto de ela não precisar mais da mão que a sustentaria. Percebemos, então, que a vida que escorre da barata após seu assassinato não é apenas parte do enredo, mas momento tão importante na narrativa e para a narrativa que funciona como personagem-recurso.

Esse romance é o que com mais frequência foi utilizado pelos estudiosos da obra clariciana para falar sobre a náusea em Clarice Lispector e sobre a relação entre as náuseas da autora e de Sartre. Em *A paixão segundo G.H.*, a náusea não se restringe ao momento desestabilizador da ordem das coisas. Podemos, por exemplo, pensar que o próprio estado em que se encontra o quarto de Janair já funciona como desestabilizador, pois age como prova visível de que G.H. não está no controle sequer sobre seu próprio apartamento, ou seja, sobre seu próprio espaço de intimidade. Reduzir a náusea clariciana, principalmente nesse livro, ao sentimento de desordem e compreensão desta parece-nos pouco.

O título do livro *A paixão segundo G.H.* remete-nos ao sentido cristão da palavra paixão. Nele, G.H. empreende em seu apartamento sua própria *via crucis*, cujo resultado é uma prova de vida e morte, ou melhor, de morte e vida: depois da morte atinge a vida. No início da caminhada, há a demanda por uma terceira mão que lhe servirá de apoio. Depois de ter atingido a vida, essa mão não é mais necessária. A náusea não pode ser interpretada apenas estando relacionada à desordem, pois na *via crucis* de G.H. ela também é caminho para a epifânica desnudação da vida aos olhos de G.H., constituindo, então, mais um caso de reutilização de contextos denotando múltiplas e distintas significações ainda que em um mesmo texto.

Ainda nesse livro, a náusea e seu aspecto biológico via ânsia e vômito surgem como práticas renovadoras do estado de espírito de G.H., além de o vômito ser uma atitude que aproxima ainda mais a barata de G.H. Após esmagar a barata com a porta do armário, não resta a G.H., em seu triplo nojo (do quarto de Janair, da barata e de seu gesto assassínio), outra atitude além de vomitar:

Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea, desiludida comigo mesma (...), depois de vomitar, eu ficara serena, com a testa refrescada, e fisicamente tranquila. (LISPECTOR, 1979, p. 160)

Vomitar foi, então, algo que lhe devolveu a serenidade necessária para continuar naquele espaço e, mais uma vez, o elemento água surge em relação à náusea. Mesmo que não possua a dimensão de um mar, como foi o caso de Joana, ficar “com a testa refrescada” após vomitar sinaliza que a água está presente nessa situação nauseante. A aproximação entre G.H. e a barata, por sua vez, dá-se pelo fato de ambas exercerem a violência do gesto de vomitar, isto é, humana e não-humana, mas harmonicamente orgânicas, são capazes de vomitar: “[a] barata de súbito vomitou pela sua fenda mais um surto branco e fofo” (p. 78).

A náusea surge, então, semelhante à presença da água, como uma das situações que potencializam morte e vida na escrita clariciana. Buscamos alargar o sentido da náusea clariciana, retirando-a um pouco da concepção cristalizada de uma náusea desorganizadora e mostrando que ela pode aparecer como situação de reflexão sobre vida e sobre morte. Os instantes de náusea funcionam como momentos de ápice de vida e morte, momentos nos quais se explicita, ainda que complexamente via interditos, a importância que tais imagens desempenham na narrativa. Como sabido, epifania é um termo ao qual frequentemente se associa a escrita de Clarice, pois é comum que suas personagens experimentem esse instante de revelação/compreensão, como ocorre com Joana. Por isso, a náusea clariciana dá-se muitas vezes como a propulsora do instante epifânico de suas personagens. Partindo dessa ideia, podemos dizer que a náusea em Clarice Lispector funciona, também, epifanicamente à leitura crítica, pois denota a possibilidade de ler-se morte e vida como personagem-recurso em sua obra.

Como vimos, a náusea dá-se em contextos de certo desconforto, como por exemplo o embate violento entre G.H. e a barata. Além disso, percebemos o desconforto físico ao qual ela pode estar relacionada, como o ato de vomitar. Assim como a água propiciou percorrer-se sobre a náusea, a náusea aqui discutida fez com que imagens desconfortáveis viessem à tona.

5. Imagens do desconforto

Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa.

(Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*)

Um dos conjuntos de elementos presentes na obra clariciana está ligado ao desconforto. Morte e vida revelam-se mais claramente personagem-recurso em dadas situações, como diante da água ou em momento nauseante. Isso não quer dizer que somente em contextos específicos dos textos claricianos morte e vida surjam como personagem-recurso. Em qualquer enredo, fato não exclusivo daqueles que foram escritos por Clarice Lispector, o próprio desenrolar narrativo contém passagens que intensificam aquilo de que fala; comumente essas passagens constituem o clímax da história. O mesmo dá-se com morte e vida na obra clariciana: perpassando as narrativas do início ao fim, há determinadas circunstâncias nas quais se fazem mais presentes.

A partir daqui se falará do grotesco, do estranho e da gruta como itens representativos do desconforto nos textos da autora. A segmentação dos elementos ligados às imagens de morte e vida deu-se com finalidade meramente objetiva, tentando organizá-los ao menos parcialmente. Conforme visto no capítulo anterior, ainda nele reverberava a presença da água. Isso ocorre pelo fato de ser difícil, para não usarmos o termo impossível, separar totalmente os elementos. A água e a náusea conduziram à elaboração do capítulo que aqui principia. Desse modo, natural será que a náusea e a água retornem aqui, ainda que sutilmente.

A literatura da autora apresenta diversos casos de desconforto, podendo ser eles explícitos, implícitos, depreendidos apenas pelo olhar do leitor ou até citados pelas personagens. No capítulo anterior, por exemplo, ao apontarmos para a azia causada pelo café sentida por Macabéa, salientamos um contexto de desconforto. Essa dimensão do desconforto, todavia, é recuperada pelo leitor, já que Clarice vale-se dos banais traços do cotidiano para compor seus textos. Desconfortável é, também pelos conhecimentos de mundo dos leitores, a experiência da náusea. Contudo, ainda que o leitor não seja capaz de recuperar o desconforto provocado pela náusea através de seu próprio conhecimento de mundo, o perfil de violência ao qual com frequência a autora atrela a náusea constitui uma boa pista.

Clarice Lispector apresenta em seus textos o desconforto em vários níveis, conforme depreendido da fala do personagem-autor de *Um sopro de vida*, ao desabafar: “[s]into-me tão impotente ao viver” (LISPECTOR, 1978, p.69). Nesse momento da narrativa, ressurgem o frisado aspecto da ressignificação de imagens na narrativa clariciana. O estar vivo, algo que deveria bastar por si, é apontado implicitamente como um desconforto. A fala do personagem-autor não revela sensação de impotência, no plano da incapacidade, para a vida, dando a ideia de que algo em seu modo de viver é desregulado. O que ela sinaliza, na verdade, é a vida como espécie de estado que, quando acionado, de modo desconfortável lhe revela a inaptidão ao viver.

A novela *A hora da estrela* é muito importante para o tópico do desconforto aqui colocado desde a análise das personagens, perpassando as atitudes do personagem-autor, até o que ela provoca no leitor e atingindo o livro como um todo. Nesse enredo, o processo de criação da personagem Macabéa, paulatinamente realizado à medida que suas características e descrições surgem no texto, compõe uma figura tão desconfortável à vida e em vida que nem a condição básica de ser mulher ela parece ter, sendo tal ausência enfaticamente relatada: “[Macabéa] tinha medo grande de pegar doença ruim lá embaixo dela – isso, a tia lhe ensinara. Embora os seus pequenos óvulos tão murchos. Tão, tão” (LISPECTOR, 1998, p. 33). Além disso, o personagem-autor revela ao leitor, de forma direta, o processo de desconforto que deve seguir para ser capaz de contar a história de Macabéa revelando explicitamente o desconforto da figura desta personagem: “[a]gora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba por muitos dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão” (p. 19). Já o lado implícito da desconfortável personagem Macabéa figura-se quando, ao reunirmos a lista de adjetivos que a reduzem a uma míngua existência, opomo-la ao estardalhaço e luminoso existir de sua colega de quarto, nomeada Glória, cujo corpo forte e cabelos oxigenados de louro marcam bem a diferença entre elas.

A figura de Macabéa representa a dupla imagem do desconforto, aos olhos de quem fala sobre ela e a lê, semelhança entre leitor e o personagem-autor, e desconfortável durante a vida. Percebemos o primeiro nível no processo de despersonalização pelo qual Rodrigo S.M. deve passar para conseguir contar a história de Macabéa. Desde que inicia sua narrativa, o personagem-autor caracteriza-a com adjetivos que, somados uns aos outros, compõem uma figura desconfortável aos olhos do leitor, sendo alguns deles “tola”, “esvoaçada magreza”, “feia”, desajeitada e “incompetente”. O segundo plano do

desconforto liga-se às situações de interações sociais e ao sucesso na vida. Um dos fascínios de Macabéa durante sua trajetória é guardar na memória palavras difíceis que ouviu no rádio e que nunca usará. Ela intenta usá-las, mas não consegue sequer atingir seus significados. Personagem que beira o risível, a correção para o desconforto em vida que Macabéa representa será a morte.

O principal romance para a linha crítica que se espera é *A paixão segundo G.H.* Como foi dito antes, as questões colocadas pelo romance advêm do violento encontro entre G.H. e a barata. Ocorre que os elementos do desconforto são por dupla via também nesse romance: pelo fato de representarem algo desagradável e pela violência com a qual geralmente se impõem. A importância desse texto reside no fato de ele conter a gruta, o grotesco e o estranho. Ao apresentar os três pontos discutidos, figura-se como potência textual para as linhas deste capítulo.

Clarice Lispector insere-se no grupo de escritores que desenvolvem uma literatura que experimenta e que nos faz experimentar. Instaurando, assim, solidariedade entre personagens e leitor, a trama narrativa encadeia-se de modo a provocar em quem lê o desconforto sentido pelas personagens. Não compreendemos a dimensão do desconforto de acordo com nosso conhecimento de mundo, pois tal caminho não considera as subjetividades de cada leitor. Mas através da profusão de detalhes e do mergulho psicológico realizados pela autora, passamos a compartilhar com G.H. a repulsa à barata e até mesmo o incômodo causado pela figura de Macabéa. De modo paulatino conforme as narrativas progridem e estruturam-se, o leitor percebe o desconforto na escrita clariciana.

Em seu conhecido texto “O estranho”, Sigmund Freud diz que: “[o estranho] relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror”¹. O psicanalista aproxima, ainda, o elemento estranho daquilo que está “escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros”. O estranho é, então, algo que desestabiliza exatamente por ser estranho, ou seja, algo que, por estar escondido e ser desconhecido ao revelar-se causa choque. A barata

¹<https://fiorerouge.wordpress.com/2013/08/24/o-estranho-1919-sigmund-freud-parte-1/> Acesso em: outubro/2014)

funciona em *A paixão segundo G.H.* como esse elemento estranho e escondido (no romance, literalmente escondido no armário do quarto da empregada) que pelo choque violento altera o percurso de G.H.

O estranho evoca diversas questões, sendo algumas delas o horror e a familiaridade. Tal afirmação não deve ser vista como obviedade, pois ela é importante para que se entenda a dimensão do estranho. É preciso, pois, novamente reproduzir trecho do estudo freudiano:

[O estranho] relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; (...) o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Como isso é possível, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador.

A barata é, em *A paixão segundo G.H.*, grande representativa das definições de Sigmund Freud. Apesar de todo o desconforto que causa, ela não deixa de ser uma barata; não possui forma alterada e permanece como o animal pelo qual G.H. nutre asco. Todavia, há uma grande ironia nessa tensão entre estranho *versus* familiar, barata *versus* G.H. que deve ser mencionada.

Podemos resumir o romance *A paixão segundo G.H.* em termos de contexto/cenário, pois o pano de fundo das ações é bastante simples: G.H., proprietária de uma limpa e úmida cobertura, decide ir ao quarto da empregada e arrumá-lo. O problema dessa singela peregrinação no próprio espaço familiar de seu apartamento foi reconhecer-se estranha dentro do local que julgava conhecido, pois o quarto da empregada mostra-se desconhecido, espécie de mundo à parte da aparente normalidade reinante. Nas palavras de Benedito Nunes,

Ao transitar da parte familiar e social à parte obscura e marginal do apartamento – o quarto de empregada –, apossa-se de G.H. sentimento de estranheza, que se intensifica à vista de uma barata (...). Diante do cadáver do inseto que dá náuseas, e que ingerirá num ato de comunhão sacrílega, opera-se a metamorfose interior da narradora, o desapossamento de sua alma. De um lado, o grotesco do animal, de outro a introspecção paroxística, submergindo a personagem em si mesma, o Eu que sofre a experiência e tenta conta-la cindido num outro, anônimo, impessoal e neutro como o deserto. (NUNES, 1989, p. 67)

Percebemos que a cena em si do romance de G.H. é simples, pautada na banalidade. Mas o sentido das imagens ali encenadas é forte e profícuo em seu significado, como o violento, forçado e desconfortável encontro entre a barata e G.H.

Revela-se, assim, em *A paixão segundo G.H.* a existência do jogo entre interior e exterior, no qual o apartamento de G.H. desnuda aos olhos do leitor e da personagem seu próprio desconcerto interno. No espaço da casa, simbolicamente lugar do conforto e da segurança, G.H. descobre a desordem nele existente. Estando sozinha, a personagem decide explorar seu apartamento e chega ao cômodo da desordem: em desacordo com o restante do claro e organizado espaço, o quarto da empregada Janair apresenta-se abafado e desconfortável, propício para que algo ali ocorra, com suas paredes desenhadas e armário velho ao fundo. Estar nesse cômodo é também atingir a dura compreensão de seu desarranjo interno, pois ali G.H. experimentará o vertiginoso mergulho em si mesma e o drama da linguagem. Nesse quarto, sente também a falta da terceira perna que não a socorre, mas que gradativamente deixa de ser necessária.

Não apenas a barata é o elemento do desconforto nesse romance. Nele, as situações pelas quais G.H. passa e a própria descrição dos ambientes o são. É desconfortável, entende o leitor através do relato de G.H., tanto descobrir-se uma estranha em seu próprio apartamento quanto concluir que a empregada nele criou uma terra estranha. São ambos traços de desconforto. Esses traços, a barata, a náusea, a desconfortável relação de identidade e máscara que se instaura entre G.H. e o inseto e a náusea, são os níveis de imagens de desconforto presentes em *A paixão segundo G.H.*, compondo etapas da *via crucis* de G.H.

A proximidade entre a caminhada de G.H. e a *via crucis* do ponto de vista da tradição cristã é possível pelo título desse livro, similar ao episódio bíblico da paixão de Cristo. Clarice escreveu um livro de contos intitulado *A via crucis do corpo*, publicado em 1974, uma década após *A paixão segundo G.H.* A semelhança entre os livros não é captada apenas pelo diálogo que realizam com a religião, afinal em um livro a *via crucis* é “do corpo” e no outro ela é peregrinação externamente espacial e internamente mergulho em si. O desejo é outro traço comum entre os textos, sendo em G.H. o desejo pela morte da barata e na coletânea de contos já anunciado desde a epígrafe bíblica “[a] minha alma está quebrantada pelo teu desejo (Salmos 119:12)”. Interessa-nos sinalizar para os fios que unem os textos claricianos e afirmar que as imagens do desconforto estão presentes em muitas produções da autora, relacionadas ou não ao percurso da paixão. O

caso de G.H é, na realidade, particular dentre as obras que escolhemos, pois apenas nele os caminhos do desconforto aproximam-se da peregrinação de uma *via crucis*.

O desconforto na literatura clariciana não está ligado apenas ao elemento estranho. Como observado em *A paixão segundo G.H.*, a barata é esse elemento estranho, provocador de agonia e de desconforto. Passa a ser também estranho naquilo que representa: o inseto é o encontro com a dimensão milenar do tempo, provoca em G.H. a náusea, é o impulso de matar e, por este impulso, é a revelação da vida pela morte. Além disso, é a saída do mundo familiar:

Estando em sua própria casa, no entanto, ela é expulsa da familiaridade. Está redescobrimdo tudo de novo. (...) Ali [no quarto da empregada] ela descobre não só suas malas com suas iniciais – G.H., mas um desenho na parede. Desenho primal, rupestre, que a remete à interioridade de seu próprio ser. (SANT’ANNA apud LISPECTOR, 1996, p. 247)

A barata retira G.H. de sua comodidade não apenas em relação à imagem do lar, mas também ao forçá-la a encarar o tempo milenar, a ancestralidade, o peso temporal representado pelo inseto. A dimensão dramática e complexa desse romance, fazendo com que ele seja talvez o mais conhecido e citado livro de Clarice, reside, principalmente, na pluralidade de sentidos trazidos pela barata. Mais uma vez, da matéria de extração comum (uma simples barata), Clarice consegue criar uma consistente teia de significados.

A questão temporal, ligada à dimensão milenar ou mesmo à longa duração das coisas, é apreendida do encontro com a barata. O desconforto, ajudando-nos a estabelecer teias de significância entre diferentes textos claricianos, encontra no tópico do tempo ancestral um dos pontos de contato entre diversos textos da autora. Não nos esqueçamos de que esse desconforto está presente no conto “Amor”, quando Ana observa o cego mascando chicletes. Ele também aparece em *Água viva*, quando a emissora parece revelar uma idade que transcende os limites da vida de humana: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude” (LISPECTOR, 1998, p. 11-12).

A ancestralidade da barata, para não nos esquecermos de G.H., representa a vida incessante ou, em outras palavras, o não cessar de viver. Assim, a personagem vazia de vida, solitária, pedindo pela intervenção de uma outra pessoa tão desconhecida ao leitor quanto o próprio nome da personagem (resignado a duas letras) é violentada em diferentes passagens da narrativa. Primeiro, tem-se a violência pelo fato de sentir-se violada em seu

próprio apartamento, considerando o que Janair fez do quarto às escondidas da patroa. Em segundo momento, G.H. é violentada pelo excesso de vida, que literal e metaforicamente escorrerá da barata na morte.

Em *A paixão segundo G.H.*, a barata representa, em seu aspecto velho como peixe fossilizado, a reunião de muita vida que se arrasta, cuja lentidão provoca horror em G.H.: “[p]ela lentidão e grossura, era uma barata muito velha. No meu arcaico horror por baratas eu aprendera a adivinhar, mesmo a distância, suas idades e perigos” (LISPECTOR, 1979, p.43). O inseto, então, revela-se para G.H. prenhe de vida, fecunda vitalidade a arrastar-se em horror. O desenrolar da narrativa é o caminho inverso do proposto por esses aspectos ligados à vida: o destino do inseto carregado de vida é a morte.

Mas em Clarice Lispector o desconforto transcende os limites de um objeto e atinge, por exemplo, o cenário de onde vêm as personagens, como o local da infância de Virgínia: “Granja Quieta, em sua decadência, simboliza um mundo morto, mundo cujos valores se referem a um tempo passado” (SOUZA, 1989, p. 173-174). Pode ser também um fato, como em *A cidade sitiada* (1949): “[a] mocinha estremecia de medo de estar viva” (LISPECTOR, 1998, p. 14). O desconforto pode estar, ainda, na figura total de uma personagem, como ocorre com Macabéa em *A hora da estrela*, cujo rosto, segundo o narrador Rodrigo S.M., pede tapa: “incompetente para a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 24); e a vida de Macabéa é (tristemente) “muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha” (p. 25).

Chamamos atenção ao uso intransitivo do verbo “ter”, na citação acima transcrita. A míngua existencial de Macabéa e todo o desconforto dela decorrente, sendo este partilhado entre o personagem-autor que deve mal caracterizar-se para escrever sobre ela e o leitor que se vê diante de uma personagem que nada tinha e ainda assim tudo perdeu, inclusive sua floração, alcança o nível linguístico. Torna-se, desse modo, também desconfortável ler a linguagem utilizada para falar de Macabéa: falta algo também às palavras escolhidas, a sensação de incompletude atinge o plano do dizer.

As imagens do desconforto, em sentido amplo englobando suas manifestações particulares como o estranho, constituem outro modo de apresentar a importância que morte e vida têm no desenvolvimento dos enredos claricianos. A partir do que foi exposto até aqui, percebemos o desconforto ligado ao local onde Virgínia cresceu e a simbologia de morte nele presente. Macabéa é uma personagem toda desconfortável não só pelas

imagens que evoca, mas até mesmo pelo fato de seu narrador Rodrigo S.M. não saber como contar a história dela. Tem-se, ainda, o desconforto em ápice presente em *A paixão segundo G.H.*, livro no qual

O quarto [da empregada Janair] torna-se lugar sagrado, centro do mundo e espaço em ascensão, onde se dará o ritual de metamorfose da personagem, onde se realizará a prece de todas as preces, decorrente do contato com o neutro, centro pulsante e gerador da vida. (GUIMARÃES, 2004, p. 49)

Vale sinalizar que o “centro pulsante e gerador da vida” é, na verdade, gerador da vida através da morte, constituindo, então, uma relação inversa ao caminho usual da vida que conduz à morte. Assim, evidenciamos em mais um caso a não-obviedade entre morte e vida na produção clariciana e a importância que essas imagens têm na condução dos enredos.

A história de G.H. é um caso de vida e morte, ou melhor, de morte e vida, pois primeiro a personagem deve conhecer a morte e, então, entender a vida. Desse modo, outra proximidade entre a tradição bíblica e G.H. é o percurso existencial inverso aos pressupostos biológicos: Cristo atinge a vida eterna a partir da morte, assim como G.H. compreende a vida pela morte. Não queremos com isso relacionar G.H. à figura de Cristo ou dizer que ambos têm o mesmo percurso. Mas a história de Cristo é perpassada pelo sacrifício, pela paixão, por morte e por vida, traços compartilhados por G.H. em sua própria jornada. Além disso, o enredo do texto clariciano contém diversos elementos que dialogam com a tradição cristã, como o manifesto desejo de G.H. de querer “o Deus naquilo que sai do ventre da barata” (LISPECTOR, 1979, p. 80).

A violência no romance que estamos analisando não ocorre apenas através da náusea, desconforto físico que pode causar o enjoo e o vômito, residindo aí as violências física e existencial. Assolada pela barata em um misto de asco (pelo horror que tem do inseto) e sedução (incapaz de sair do quarto, a barata prende a atenção de G.H., impedindo-a de sair dali), estabelece-se aí um jogo de repulsa e atração. Vimos o desejo que G.H. revela de atingir Deus. Ironicamente, a personagem realiza preceito nada bíblico para atingir a vida e Deus: assassina conscientemente a barata, fechando a porta do armário nela. Será também a partir desse ato violento que G.H. empreenderá o (agora cristão) momento da comunhão: a personagem irá ingerir, similar ao ato eucarístico, a barata.

Após matar a barata, G.H. passa a identificar-se no inseto e ambos iniciam um jogo de identidade similar ao estar diante de um espelho: “[a]ssassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos” (LISPECTOR, 1979, p. 78). Nessa passagem do romance, o leitor percebe que a morte da barata é importante para a criação da narrativa, pois sem sua morte, trágica por tratar-se de um assassinato, o texto teria seu significado comprometido. Queremos com isso mostrar que a morte para atingir a vida é necessária à trama, estando esta em torno da morte. Ao relermos o texto, percebemos que o assassinato é demanda implícita da narrativa, sendo ele importante ao desenvolvimento do enredo. A relevância do texto não reside, frisemos, apenas na morte, mas em toda a reflexão que resulta dela e nas relações com carga religiosa que observamos.

Morte e vida são nesse texto personagem-recurso na medida em que suas presenças são flagrantes na concepção do texto e no impacto que causam em G.H. Seu aspecto de recurso encontra-se no desejo da protagonista em querer captar vida e Deus no plasma que escorre da barata morta. Esse plasma, de cor neutra como é a tonalidade de uma hóstia, será ingerido por G.H. em gesto bem apontado por Benedito Nunes, já visto, como comunhão sacrílega. Por mais que nem todos esses detalhes estejam explícitos no texto, G.H. tem consciência de sua empreitada ao dizer, em tom de conclusão, “então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida” (p. 115).

Relacionado com o estranho, outro elemento ligado ao desconforto presente na produção de Clarice Lispector e associado às imagens de vida e morte é o grotesco. Dalma Nascimento, em seu texto sobre o drama romântico, discorre sobre o significado e a etimologia de grotesco:

O Grotesco – cuja raiz advém do italiano “grotta”, simbolizando gruta, caverna – traz à baila os interditos do código vigente. O disforme, o vil, o libertino, o baixo, o erótico, o vulgar, o fálico, o chiste, o exótico, o bufo, o jocoso, entre outros aspectos, constituem manifestações grotescas. (1983, p. 106)

Grotesco é, no texto de Clarice Lispector, o amálgama no qual encontramos as camadas do desconforto. Em certa medida, o estranho em sua acepção de familiar *versus* infamiliar, junto a demais imagens de desconforto, abre caminho para as manifestações do grotesco.

Segundo os estudos de Wolfgang Kayser sobre esse tópico, “[a] ‘grotesca’, isto é, grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano. *La grottesca* e *grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta)” (KAYSER, 1986, p. 17). A gruta é uma imagem presente em *Água viva*, pelo fato de a emissora ter por hábito pintar cavernas. Esse espaço milenar aparece interdito, ao invés de explicitado como no livro que acabamos de citar, em *A paixão segundo G.H.*, pois as paredes do quarto de Janair refletem a imagem da caverna. E o armário velho, de onde se arrasta a barata, também lembra a composição ao menos visual de uma caverna.

Em geral, o grotesco é estudado pela relação de embate que constrói com o sublime. Isso é comumente disseminado e discutido em textos teóricos sobre o assunto, conforme estudo de Dalma Nascimento e também de Wolfgang Kayser. O texto de Kayser chama atenção para o sentido do grotesco a partir desse embate: “[é] somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano” (KAYSER, 1986, p. 60). A escrita de Clarice Lispector, estando aí mais um aspecto que contribui para defendermos seu vigor literário, viabiliza que o grotesco floresça independentemente da presença do belo.

Em Clarice Lispector, o grotesco dispensa relação direta com o horror em todos os casos. Da mesma forma, não precisa necessariamente do sublime para que do desconforto advenha o grotesco. No romance de G.H., mesmo quando a personagem atinge a vida pelo caminho de morte da barata, todo o grotesco desconforto da cena ocorre sem que haja o contraponto da beleza. A imagem da comunhão e da identificação entre barata e G.H. é destituída de beleza (que poderia ligar-se ao sublime) pela violência do ato anterior, o assassinato. Por sua vez, a novela de Macabéa descreve-a pela via do ridículo-disforme kayseriano, compondo-a grotescamente sem a presença do sublime. Contudo, a violência de sua morte é suplantada por certa atmosfera tão sublime que ao fim do livro Rodrigo S.M. reserva aos leitores uma singela mensagem: “[n]ão esquecer que por enquanto é tempo de morangos” (p.87).

A sentença que fecha *A hora da estrela* é espécie de contrapartida a todo o desconforto, tragédia e grotescas situações que marcam a história de Macabéa. Nessa novela, o momento de estrela tão aguardado por Macabéa é o *grand finale* da morte, acontecimento irônico ao pensarmos na míngua de vida mostrada por Rodrigo S.M. ao longo da narrativa, isto é, o sentido espetacular do *grand finale* não se relaciona

diretamente a ela, pois sua trajetória não foi grandiosa. Ao recomendar que o leitor não se esqueça de que “é tempo de morangos”, a personagem suaviza a triste história de Macabéa e suplanta a morte dela pelo aspecto sublime do cultivo, isto é, da vida que permanece ainda que o destino de Macabéa não tenha sido este.

A trajetória de Macabéa ganha ímpeto dramático principalmente pelos complexos jogos estabelecidos entre vida e morte. Resumindo esses anteriormente vistos jogos, tem-se a vida de Macabéa conquistada por uma promessa a Nossa Senhora da Boa Morte e seu momento de vida de estrela que, na realidade, foi o abraço à morte. O dramático percurso de G.H. só atinge a significância pelo desconforto existencial advindo da morte da barata. Nesses dois títulos tão importantes à condução deste capítulo, as imagens de morte e vida são necessárias para o fluxo narrativo e para as evoluções, trágicas ou não, das personagens.

O último elemento do desconforto elencado, a imagem da gruta e da caverna, é depreendido de muitos textos claricianos. Ao pensarmos na imagem da caverna em Clarice, um romance automaticamente é lembrado: *A paixão segundo G.H.* e o cavernoso quarto da empregada Janair, cujo aspecto cavernoso é assegurado pelos desenhos caracterizados como rupestres mencionados anteriormente. Instaura-se, pois, um cenário que dialoga com a construção de uma caverna: paredes desenhadas, espaço apertado e desconhecido com pouca iluminação. Entretanto, o que de fato interessa-nos é a gruta escondida na gruta, isto é, a caverna potencializada, duplamente escondida.

O grotesco, dialogando com o que já vimos, constitui outro ponto que está largamente presente nos textos da autora, seu uso é variado, ou seja, os textos de Clarice Lispector apresentam distintas manifestações do grotesco. A autora vale-se de imagens grotescas, na acepção literária vista pelas palavras de Dalma Nascimento, em muitos de seus textos. A reutilização empreendida em seus textos é via resignificação, como ocorre com a água e com a náusea. Em *Água viva*, veremos que o grotesco faz-se presente pela raiz etimológica, isto é, pela presença de cavernas. Já em *A hora da estrela*, para citarmos mais um caso, grotesca é a representação de Macabéa e Olímpico.

Aqui, faz-se necessária a inserção de *A paixão segundo G.H.* como grande ilustração do grotesco, pois “[o] grotesco é, desde o começo da experiência de G.H., a nota dominante. Sobressai nas figuras da parede do quarto da empregada (...). Acentua-se, ainda mais, no momento da náusea” (NUNES, 1995, p. 62). Durante a jornada da parte

conhecida, confortável e úmida de seu apartamento ao espaço recluso e desconcertante nele presente e representado pelo quarto da empregada, a proprietária realiza também o percurso do familiar ao infamiliar, nele contendo a caminhada do estranho ao grotesco. Vale apontar, também, que *A paixão segundo G.H.* encarna os dois lados do adjetivo grotesco: a acepção do exótico, conforme visto e relacionado à etimologia da palavra, e a acepção do senso comum, que compreende o grotesco assemelhando-o ao bizarro.

A dupla leitura do grotesco é possibilitada pela própria condução da narrativa. Alguns casos nela são inquietantes, pouco comuns e, por isso, cabe bem encará-las como exóticas e bizarras. Pensemos, por exemplo, no quarto da empregada, similar a uma caverna com pinturas ancestrais, constituindo espaço oculto no apartamento de G.H. A relação entre a barata e G.H., indo do nojo ao êxtase, também é duplamente bizarra, assim como o seu produto, a ingestão da massa branca por parte da personagem. E, um dos pontos mais elevados do romance no aspecto do grotesco, o modo como a morte do outro é precisa para que G.H. atinja a vida, processo no qual a personagem passa a reconhecer-se no inseto que antes e milenarmente lhe causava horror.

Grotesca é, também, a imagem da barata e de sua massa branca que escorre. Todo o romance evoca o desconforto pela visão de G.H. e aos olhos de quem o lê. O asco, o nojo, o incômodo com a ancestralidade, a incapacidade de comunicar-se devidamente dentre outros elementos convergem para o jogo entre o grotesco e o sublime², entre a vida compreendida pela violência da morte. A barata surge, então, como zoomorfose do grotesco em um romance que

por mais paradoxal que possa parecer, essa narrativa é ao mesmo tempo grotesca e sublime. Pois o sublime é que, presente ou ausente, dá sentido ao grotesco. É em relação ao sublime que o grotesco se compõe. (SANT'ANNA apud LISPECTOR, 1996, p. 253)

Seguindo a linha de análise de Dalma Nascimento, compreendemos Macabéa, a nordestina de *A hora da estrela*, também como apresentação do grotesco na literatura clariciana. Essa personagem é composta como grotesca por duas vias, pelo aspecto do baixo e pelo que nela e em sua jornada há de *clown*. Macabéa, parca de vida, é rica de

² “Segundo Hugo, o grotesco nasce quando o homem sente que nem tudo na criação é harmonioso, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime”. (SÁ, 2004, p. 97)

adjetivos que a denigrem, que a rebaixam ao longo da novela, sendo inclusive humilhada algumas vezes por Olímpico. O desconforto que causa é tão grande que não basta falar dela, é preciso rebaixar-se a seu nível, prática realizada pelo personagem-autor Rodrigo S.M. Já seu lado *clown* surge exatamente em seu viver parco, ou seja, além das características baixas que recebe, seu caminho é uma sucessão de infortúnios tragicômicos na maioria das vezes, compondo uma espécie de ópera bufa. O aspecto *clown* de Macabéa será importante para o capítulo seguinte destinado ao trágico em Clarice Lispector e, assim, será melhor abordado nela.

Macabéa representa a grotesca personagem sem vocação para viver, que “[a]chava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse o gosto [bom de viver]” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Ela é, desde seu nome, um desconforto, pois Olímpico, ao conhecê-la, diz-lhe que seu nome até parece nome de doença. Essa personagem é grotesca pelas imagens desconfortáveis às quais se liga: magra de viver, sem um destino, com nome que soa como doença e cuja origem é bíblicamente resgatada. Macabéa é, de fato, totalmente diferente de sua colega de quarto, Glória, “um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda” (p. 61).

O aspecto jocoso de Macabéa evidencia-se pela raiz bíblica em seu nome. Rodrigo S.M. autoimbuí-se da tarefa de “contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita” (p. 15). A perseverança do povo macabeu encontra em Macabéa sua representante. Apesar das adversidades que lhe são impostas pela vida, ela não desiste e segue em frente. Toda ela é um desconforto, um lugar à parte e indefinido, vivendo “num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando” (p. 23). Não se dando por vencida ou mesmo não enxergando o viver ralo e sem destino que tem, Macabéa sonha ser estrela. A jocosidade trágica da novela consiste em pistas que o narrador fornece ao leitor.

Representante de uma pobreza feia e promíscua, à personagem cabem os piores e mais desconfortáveis adjetivos, dentre os quais está o fracasso em suas próprias condições humana e feminina: ela não sabia apertar o botão que faria acender a vida e nunca teve floração. Ainda assim, queria ser estrela de cinema. Desse modo, observamos pela ideia usual que liga o grotesco ao bizarro que a jornada de Macabéa é potencialmente tragicômica. Trata-se de uma história que tem tudo para dar errado desde sua infância, desde a promessa feita a Nossa Senhora da Boa Morte para que ela vingasse, isto é,

continuasse viva. A promessa, é claro, deu certo; mas suas condições de vida são similares ao não-existir. E contra todas as adversidades, queria ser famosa.

O desconfortável, estranho e grotesco percurso de Macabéa é uma jocosa e trágica brincadeira da própria vida. Além do ato básico de inspirar e expirar, espécie de prova de estar viva, as consciências vitais de Macabéa estão ligadas ao desconforto: a azia do dia seguinte ao tomar café gelado e até o prazeroso (e ao mesmo tempo paradoxal) êxtase diante de um cavalo, pois ao ver o animal pergunta-se se ele a matará. A figura de Macabéa é a de um *clown* digno de piedade e ludibriado por todos. O nada grandioso e por isso mesmo grotesco Olímpico, o mais perto de um namorado que teve, troca a triste figura de Macabéa pela colega de quarto dela, Glória.

Sua amiga Glória representa nessa novela o jogo entre essência e aparência, similar à imagem do espelho, jogo entre duas imagens. A conotação extraordinária que seu nome causa deve ser analisada. Sua glória é, na realidade, comprada, pois Glória assegura a Macabéa que sua vida mudou depois que se consultara com madama Carlota. Além disso, seus cabelos louros, cor ligada à riqueza e que atrairá Olímpico, não se refere à sua essência, mas à sua aparência. Seu cabelo não é dessa cor, trata-se do uso de água oxigenada. Na novela *A hora da estrela*, os nomes das personagens são esvaziados dos sentidos que fazem supor. Em outras palavras, do ponto de vista da escolha dos nomes, não se encontra correspondência entre essência e aparência.

O personagem Olímpico também é grotesco por reunir em seu nome as qualidades que não tem. Seu nome, rico em sentido, é vazio em significado. A grandiosidade prometida em seu nome rui como farsa conforme Rodrigo S.M. apresenta-o aos leitores. Seu nome é falso, o que há de brilho em sua figura é um dente dourado implantado, e suas pretensões são maiores do que sua condição revela: quer ser deputado. Ele, conforme será visto no capítulo seguinte, constitui com Macabéa a ópera bufa na qual ela declara não saber determinado assunto e ele, fingendo-se olímpico, tentando encarnar a glória de seu nome, finge tão bem saber explicar que ela acredita nele. Nem mesmo a glória de seu nome é real, ela será alcançada ao começar a namorar a amiga de Macabéa chamada Glória.

O final de Macabéa é a rasteira que a própria vida dá. Logo ela, que nunca teve destino, de repente julga poder ter um e vai atrás dele. De modo tragicômico, a personagem permanece à beira das coisas, pois o destino que consegue é apenas uma

promessa proferida por uma cartomante charlatã. Outro aspecto de seu suposto destino é ele não lhe pertencer: Macabéa precisou de um destino que financeiramente não é seu, pois Glória dá-lhe dinheiro para consultar madama Carlota. A cartomante Carlota, por sua vez, vende-lhe um destino errado, promessa de vida bela e feliz. Mas o fio de esperança de vida dado por Carlota é, na realidade, a morte: Macabéa é atropelada por um carro.

O grotesco é, ao lado do estranho, da água, da náusea e da gruta um dos condutores das imagens de morte e vida. Imagens importantes para a concepção e encadeamento de muitas narrativas claricianas, elas são partícipes nas narrativas, podem ser explicitadas ou mesmo agir como testemunhas oculares do que se passa, isto é, perscrutam os eventos narrativos. Além disso, impactam no desencadeamento desses eventos: criam campos de referências, como anteriormente já vimos, e enriquecem contextos-chave nas narrativas, como o banho de Joana, a consciência criadora em *Um sopro de vida* e a deliberada escolha pela morte de um afogado em *O lustre*. Vimos que em *Perto do coração selvagem* e em *O lustre* a morte imposta durante a infância não abandona as personagens, ou seja, o crescimento de Joana e Virgínia, respectivas protagonistas, exige essa experiência cultivada desde a infância. Sem o embate entre morte e vida, as personagens e seus enredos não se desenvolvem. Na novela *A hora da estrela* e no romance *A paixão segundo G.H.*, também as imagens de morte e vida são essenciais à trama.

Quando decide transitar da familiaridade de seu apartamento ao quarto da empregada, G.H. segue um impulso cuja

vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão *aguçada*, a visão *penetrante*. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode *violar o segredo* das coisas ocultas. (BACHELARD, 2003, p. 7)

Por mais paradoxal que seja, a personagem é exploradora de sua própria casa, ela perscruta os espaços e inconscientemente segue o curioso desejo de olhar o interior das coisas. É movida por esse desejo que, sozinha em seu apartamento, decide olhar o quarto da empregada e, também pelo ímpeto de olhar o interior, G.H. sente-se atraída pelo velho armário do quarto.

Ao entrar no quarto, ela descobre a primeira gruta, representada pelo quarto em si, com suas paredes contendo desenhos rupestres. Adentrando cada vez mais no quarto,

seguindo um caminho aparentemente sem volta, mistura de fascínio com repulsa que a impossibilita dar as costas para tudo aquilo, G.H. descobre a outra gruta, figurada pelo armário de uma só porta, cuja descrição de fato compõe visualmente uma gruta:

E havia também o guarda-roupa estreito: era de uma porta só, e da altura de uma pessoa, de minha altura. A madeira continuamente ressecada pelo sol abria-se em gretas e farpas. (LISPECTOR, 1979, p. 38)

A gruta do armário parece feita sob medida para G.H., que compreende a compatibilidade entre a única porta e seu próprio tamanho. É dessa segunda gruta, que traz a marca da fissura, que emerge a barata.

À luz do estudo bachelardiano, embora na novela de *A hora da estrela* não haja imagens de gruta ou mesmo de caverna, pelo menos não em sentido literal, considerando que o vocábulo “grotesco” ligado à Macabéa contém *grotta*, observamos nessa personagem características que a aproximam da análise que estamos fazendo sobre *A paixão segundo G.H.* Macabéa também é esse desconfortável elemento do qual não se pode escapar. Ela, assim como a gruta representada na figura do armário e posteriormente na barata, capta o olhar do outro, incita-o a desvendar-lhe. Rodrigo S.M. não resiste à personagem, precisa contar sua história. Ela é um desconforto, ele e o leitor reconhecem tal fato, mas ele precisa falar dela. Nesse ponto, o personagem-autor de *A hora da estrela* retoma a impossibilidade de desvencilhar-se presente em *A paixão segundo G.H.*: neste texto, G.H. não consegue abandonar a barata, é preciso enfrentá-la; naquele, Rodrigo S.M. também precisa enfrentar a missão de contar a história de Macabéa, não pode abandoná-la.

Gaston Bachelard, em seu livro *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, sinaliza para o fato de a gruta ser um refúgio no qual se sonha sem cessar, finalizando por dizer que

A gruta protege o repouso e o amor, mas é também o berço das primeiras indústrias. (...) Para ficarmos bem sozinhos, é preciso que não tenhamos demasiada luz. Uma *atividade subterrânea* beneficia-se de uma *mana* imaginária. (p. 148)

Em *A paixão segundo G.H.*, subverte-se em certos aspectos a imagem da gruta. Essa placidez de amor, sonho e repouso que Bachelard parece sinalizar cede lugar à violência e ao ímpeto destruidor de G.H. em seu gesto de matar a barata. Afrontada quando Janair fez do quarto um terreno estranho em relação ao resto do apartamento, G.H. agora viola

o quarto, perscruta a fissura e atinge o ângulo do cômodo que coincide com o ângulo da vida, pois nesse jogo entre o aparente e o oculto, entre o que as coisas parecem ser e o que escondem, descobre-se obrigada a comer a barata que em um impulso assassinou.

A ambiência sedutora do quarto, que atrai G.H., tem na porta do armário um de seus mais fortes expoentes. Depois que se passa por todo o livro, especificamente após o jogo de máscaras, reflexos e identidades entre o inseto e a proprietária do apartamento, percebemos que a relação entre o armário e G.H. é a antevisão do que se passará depois. Ao dizer que a porta do armário era de sua altura, constitui-se uma ponte entre eles, que pode ser encarada como metáfora do caminho que G.H. precisa empreender; percurso que a levará, páginas adiante, a seguir não mais o impulso da curiosidade e da violação entendidas pelos estudos de Bachelard, mas o impulso do desejo de matar.

Há, ainda, uma segunda antevisão do jogo de máscaras entre o inseto e a personagem. Conforme visto, o armário possui apenas uma porta que, conseqüentemente, figura como único modo de entrada e saída. Tendo entendido que o tamanho da entrada do armário é compatível à altura de G.H. e que será dessa fenda que a barata sairá, percebemos mais um aspecto de semelhança entre elas: a porta do tamanho exato o é tanto para G.H. quanto para a barata, conclusão complexa e desconfortável (pela aversão a baratas) a que chega também a personagem: “[a] entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata” (LISPECTOR, p. 1979, p.55).

O passo seguinte da jornada de morte e vida de G.H. é quando a barata inicia sua aparição de modo obscuro: “[f]oi então que a barata começou a emergir do fundo” (LISPECTOR, 1979, p. 47). Ao localizar a origem da barata como vinda “do fundo”, lemos nessa cena um duplo olhar: tanto é do fundo do armário, ou seja, do fundo da fenda, dessa marca que seduz e convida o sujeito a explorá-la, quanto do fundo do tempo. A ancestralidade da barata, tão incômoda a G.H., aparece também localizada no texto. O impulso de assassinio sentido e obedecido por G.H. é atitude violenta contra todo o incômodo: a vida gritante pelas pinturas da parede, o quarto, seu asco antigo de baratas, a própria barata lenta e pesada de idade e, no fundo, até contra si própria, pois após tal gesto, G.H. reconhece-se no inseto.

Apesar de atitude impulsiva, resposta ao pulsante e violento desejo de morte, é um equívoco pensar que houve algum tipo de coação. G.H. opta pela permanência no quarto, opta por estar diante do inseto, da mesma forma que opta pelo sentimento de morte que a

invade. Ao entrar naquele quarto e desde o início ter querido matar algo ali, praticamente pelo simples desejo assassino, já que o inseto sequer havia aparecido, instaura-se entre G.H. e toda a ambiência do quarto um vínculo de atração e repulsa em que a primeira vence, impossibilitando que a personagem abandone aquele local. Nesse romance, vigora uma urgência de morte, fundamental à narrativa. Morte e vida são instâncias nesse texto, peças de um enredo que delas necessita.

Seguido o impulso violento de morte, G.H. fecha a porta do armário na barata, esmagando-a e possibilitando, inconscientemente, que o plasma neutro e vivo escorra daquilo que morre. Apesar de todo o drama do desconforto vivido pela personagem até o momento do assassinato, é com extrema lucidez que ela reflete sobre seu ato:

Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte. (LISPECTOR, 1979, p.50)

A citação de *A paixão segundo G.H.* revela-nos, em tão poucas palavras, uma rede de significados. A questão da secura e da umidade, sinalizando a importância que o elemento água desempenha na obra da autora. Sinaliza, ainda, a urgência de morte que a narrativa demanda, pois matar foi o caminho atrás desse “fio bebível de vida”, exatamente onde encontramos o terceiro (e mais importante) significado depreendido da citação. O caminho da inversão, muitas vezes empreendido nas claricianas malhas narrativas, aparece nesse romance pela consciência mostrada por G.H. de que a morte, e não a vida, é o caminho, ainda que atingir o sentido da vida seja possibilitado pela morte.

O enredo de G.H. assemelha-se à matrioska, boneca russa caracterizada por ser na realidade muitas bonecas, pois uma está dentro da outra, aparentando ser apenas uma. Ao lermos o romance (preferencialmente, ao relermos), reconhecemo-nos diante de uma teia complexa, impossível de desmembrar e onde tudo parece ter, tal como a matrioska, seu exato lugar para que a narrativa funcione. Podemos pensar nessa teia apresentada pela própria colocação das sentenças, em um romance cuja estrutura une os capítulos por si mesmos, não por mera paginação; estrutura na qual parte da sentença que fecha um capítulo invariavelmente principia o outro. Como a boneca russa, cada capítulo insere-se no próximo: a sentença que fecha um capítulo reaparece no início do próximo capítulo.

Essa analogia permite-nos visualizar a potência de desconforto representada pela barata, já que nela estão o horror ao inseto e o incômodo com a ancestralidade que sente G.H. Também a barata é potencialmente nojo, pois é estranha, grotesca e nauseante. A partir da figura da matrioska, podemos estudar a carga simbólica da gruta dentro da gruta, o cavernoso armário contido no cavernoso quarto, permitindo-nos analisar, desse modo, a potência da simbologia da caverna nesse livro. O mergulho telúrico que G.H. deve realizar dá-se em duas etapas: primeiro adentra no quarto, depois perscruta o armário.

A imagem da matrioska remete-nos ao incessante movimento de voltar-se ao interior das coisas. Vimos que o armário do quarto é a caverna interna à caverna imageticamente recuperada pela descrição do quarto. Além disso, em *A paixão segundo G.H.* encontramos a dupla imagem nauseante, os distintos momentos de náusea e nojo. Movimento semelhante depreendemos da estrutura textual. Em seu percurso, G.H. também segue essa tendência de voltar-se ao interior das coisas, sendo em seu caso o de voltar-se a si mesma, ao seu próprio âmago e, podemos completar, à caverna de sua própria existência.

Analisado por Erich Auerbach no capítulo “A meia marrom” de seu livro *Mimesis*, o romance *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf, em comparação a *A paixão segundo G.H.*, pode ser elucidativo nesses aspectos. A personagem Mrs. Brown, do livro de Woolf, ao olhar o detalhe de uma meia (campo do exterior), realiza vertiginoso mergulho de introspecção (campo do interior). A caminhada de G.H. não é apenas física, da parte conhecida à parte desconhecida do apartamento, ainda que não soubesse de antemão ser o quarto o espaço à parte que já analisamos. Seu percurso também é o voltar-se para si mesma a partir de um elemento externo e tão banal, ligado ao cotidiano, como a imagem de uma meia: encontrar um inseto.

Em *A paixão segundo G.H.*, há duplo movimento sobre a gruta: ela é intensificada e ressignificada. Destoante do restante do apartamento de classe média em que reside G.H., a personagem realiza um duplo mergulho no subterrâneo que é o quarto de Janair. Nele há a gruta representada pelo quarto em si e a gruta representada pelo armário que ali há, ou seja, a gruta dentro da gruta. Nesse sentido, o texto clariciano imprime força ao que está anunciado no texto bachelardiano ao mesmo tempo que o inverte: há, sim, potência, mas é de morte.

Na trama de G.H., o leitor depara-se com o “Mito da caverna” de Platão às avessas. Revisitando brevemente o mito platônico, temos a alegoria de homens acorrentados entre si, tendo à vista apenas um muro da caverna em que estão encerrados. Tudo o que enxergam são sombras nesse muro. Então, há o elemento desarticulador:

A princípio, quando se desate um deles e se obrigue a levantar-se de repente, a virar o pescoço e a caminhar em direção à luz, sentirá dores intensas e, com a vista ofuscada, não será capaz de perceber os objetos cujas sombras vira anteriormente. (PLATÃO, 1996, p. 153)

Eis que o sujeito desacorrentado passa a refletir sobre o mundo fora da caverna, gradativamente percebe onde de fato está a realidade do mundo. Com a vista confusa por ter passado tanto tempo no obscuro do conhecimento, apenas posteriormente passa a tirar conclusões sobre mundo que o cerca. O percurso do homem liberto da caverna é: nada enxerga ao sair, depois passa pelo tempo de ambientação e de assimilação no novo mundo cuja existência desconhecia e, quando passa a refletir sobre ele, por fim, retorna à caverna:

- Atenta agora no seguinte: se esse homem voltasse lá para baixo e fosse colocado no seu lugar de antes, não crês que seus olhos se encheriam de trevas como os de quem deixa subitamente a luz? (p. 155)

O caminho de G.H. é similar ao do homem do mito platônico, mas reserva uma grande diferença que garante a ressignificação da caverna no romance de Clarice. No “Mito da caverna” é necessário sair para obter conhecimento. No caso de G.H., foi preciso entrar no escuro da caverna representada pelo quarto da empregada Janair para se ver diante da outra caverna, a que guarda a potência de vida, o armário de onde sai a barata. O mundo do conhecimento em Platão é externo à caverna, enquanto que em *A paixão segundo G.H.* adentrar na caverna é condição *sine qua non* para que haja a revelação do mundo aos olhos de G.H.

Tal diálogo com o mito platônico não deve ser visto apenas nesse romance. Basta pensarmos no conto “Amor”, de *Laços de família*, no qual, após experimentar a epifania do mundo circundante ao avistar o cego mascando chiclete, Ana desestabiliza-se, tal como um bonde que descarrilha. Após o passeio pelo Jardim Botânico, explorando e explorando-se, sem esquecer da imagem acionadora que foi o cego com seu chiclete, Ana deliberadamente retorna ao mundo apaziguado do lar, dos filhos e do marido. E, em cena, final, é pelo marido guiada de volta ao mundo às cegas, pois ele estende-lhe a mão e ela aceita.

Percebem-se, então, os caminhos inversos e subversivos que G.H. deve seguir. No “Mito da caverna”, abandoná-la, mesmo sofredamente, implica atingir o conhecimento e descobrir a vida. G.H., não de forma menos violenta e sofrida, contudo, necessita adentrar no universo cavernoso para ali atingir o conhecimento e experienciar a náusea como revelação do ser. E o que tinha a dupla possibilidade de ser vida, visto ser a gruta dentro da gruta, é uma avassaladora potência de morte: é preciso que a barata morra para G.H. atingir a sabedoria.

Uma das grandes contribuições teóricas para o eixo de leitura aqui proposto é o livro de Edgar Morin intitulado *O homem e a morte*. Morin conclui, em dado momento do livro, que a morte é uma espécie de vida. Podemos pensar na barata e na experiência de G.H.: através da morte da barata, G.H. inicia a jornada voltada para si e para a compreensão da vida. Ideia semelhante é visualizada no conto “A imitação da rosa”, no qual a personagem diz que é perigoso ser Cristo. Jesus Cristo exemplifica, via leitura bíblica, o alcance à vida eterna através da morte. Tendo em vista as leituras de caráter religioso feitas sobre a obra de Clarice Lispector, dentre as quais está o livro *O mundo de Clarice Lispector*, de Benedito Nunes, a sentença e a imagem presentes no conto não são gratuitas, fazendo com que indiquem a presença da vida e da morte como personagem-recurso também em contos como “A imitação da rosa”.

Em Clarice Lispector, não apenas a morte é um risco, mas também a vida; não apenas a morte é multiplicada, como também a vida e suas diferentes e díspares adjetivações. Essas afirmações baseiam-se no fato de a autora ressignificar a cada texto as imagens de vida e morte, impossibilitando que um texto seja visto por conter a mesma abordagem que o outro, ou seja, ao longo de seus textos, as imagens de vida e morte modificam sua significância. A morte no percurso de Joana é alumbramento, já no percurso de Virgínia é imagem que a persegue; G.H. em vida precisa da morte para atingir o sentido da vida, mas Macabéa necessita da morte para conscientizar-se de que estava viva. As imagens de morte e vida de fato constituem uma das marcas do texto clariciano e ganham força em contextos específicos, como temos visto a partir da água, da náusea e das imagens do desconforto. Contudo, também temos visto que esses contextos são pontos de proximidade, pois em cada texto as imagens de morte e vida atingem estatuto e significância particulares.

Esse é um dos motivos que impossibilitam a visão meramente abstrata e ocasional da recorrência de vida e de morte em Clarice: a cada texto elas estão ressignificadas, têm

nova relação com a trama e com os protagonistas. Podem ser lidas como “experienciação máxima em nossa travessia de vida-morte” (MAROUVO, 2012, p. 8), declaradas personagem, predadora de si mesma (“A vida come vida”, construção presente em *A hora da estrela*) e até mesmo peças de humor negro: a vida de Macabéa foi promessa feita a Nossa Senhora da Boa Morte e logo quando Macabéa sente que principiará a viver é hora de morrer.

O livro *Água viva* é outro título que contempla e problematiza as imagens da gruta e da caverna. Um dos hábitos da personagem do livro é pintar grutas, pois elas constituem seu mergulho na terra. Mesmo discutindo sobre arte e sobre relações de viver e morrer, esse livro revela um grande apego ao mundo orgânico, pois orgânicos são os elementos que compõem seu título e orgânica é a razão que leva a personagem a pintar grutas; deseja-se atingir o orgânico pela água e pela terra, mesmo que o caminho empreendido seja um misto de fascínio e estranheza:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. (...) limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

O livro referido recupera o sentido de intimidade da caverna ao aproximar “caverna” e “útero”. Nesse ponto, pode-se inferir a presença da vida no livro, fortemente anunciada desde o título.

Falamos recentemente que as grutas são elementos contemplados e significativos, para além de *A paixão segundo G.H.*, no texto intitulado *Água viva*. Nele, a emissora revela o costume que tem de pintar grutas, justificando tal hábito: “[e] se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Nessa passagem, revela-se a consciência que a emissora do texto tem sobre as grutas, principalmente por reconhecer a atração telúrica que há nelas. Tal como em *G.H.* e à luz do livro de Bachelard, em *Água viva* a gruta é também atração da qual não se foge.

No texto *Água viva*, cavernas e grutas funcionam como forças atrativas e envolventes que oscilam radicalmente sua significância em curto tempo. Vimos, quando estudamos a água, que nesse livro a relação entre água e vida é fortemente representada

pela imagem da gata parindo, do filhote que sai todo envolto em água. A partir dessa mesma imagem, conseguimos inferir a imagem da caverna, pela forma que tem o útero:

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

A imagem da caverna nesse livro, dialogante com o estudo bachelardiano da força telúrica que incita o mergulho ao âmago e às profundezas das coisas, surge também como nascedouro, pela explícita relação com útero e, conseqüentemente, com origem. Ao contrário da atração convidativa à morte que o armário-gruta desempenha para G.H., aqui é potência de vida.

Algumas linhas após a citação analisada acima, revela-se a caverna como origem, o elemento desfigura-se e esboça seu outro caminho, agora com destino à morte: “eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá” (p. 15). Antes nascedouro e luminosa, por estar ligada a útero e à origem, agora a gruta passa a ser horror e não-fertilidade. Nesse momento, o âmago da coisa que é se atinge pela atração telúrica, é o mais fundo e desconfortável possível:

Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver em seu miasma. (LISPECTOR, 1998, p.16)

A caverna, então, na obra de Clarice Lispector como um todo e até na particularidade que reside em cada texto, tanto permite as imagens de morte quanto as de vida, funcionando como um dos contextos propiciadores de morte e vida como personagem-recurso na obra da autora.

Interessante pensarmos, ainda em *Água viva* e dialogando com a imagem da caverna, que esse texto discute o processo de criação artística de modo geral, não apenas a literatura. Nesse livro, a pintura e os projetos visuais são muito referenciados. Junto com *A paixão segundo G.H.*, esses textos apresentam a imagem da caverna ligada à ancestralidade e ao desconforto. Vale considerar, pela história da humanidade, que pintura e linguagem são ancestrais legados humanos, presentes em paredes de caverna. O drama da linguagem na escrita clariciana, tão citado e estudado, encontra na imagem da gruta, a potência que pende à vida e à morte, uma desconfortável representação. O

desconforto, frisemos, não o é em si, mas nas reverberações causadas sobre as personagens e nas narrativas.

Através do que ficou exposto, conseguimos entender a relação entre gruta e barata em *A paixão segundo G.H.* A barata aparece como elemento da terra; logo, pulsante e milenar símbolo orgânico, pois este inseto é o “ser da primeira idade da Terra” (SÁ, 1979, p. 170). A barata, aliada à gruta duplamente gruta, constitui um bloco de mundo vital a partir do qual G.H. inicia sua reflexão, ainda que seja necessária a morte dessa significância de mundo orgânico. Olga de Sá tece a seguinte observação sobre *A paixão segundo G.H.*: “[s]e a protagonista faz da barata o seu foco de meditação é porque, querendo atingir a matéria-prima da vida, escolhe um inseto que existe na terra há milhões de anos” (1979, p. 200). A intenção de G.H. de atingir a matéria-prima da vida, seguindo a linha de Olga de Sá, ocorre de modo subversivo: é preciso matar (a morte é necessária) para que se atinja a vida.

Os vocábulos utilizados ao longo desta dissertação estão em consonância aos utilizados por Clarice Lispector em sua obra. São palavras que por si disseminam força, como “precisar” e “necessitar”. Verbos como esses dão conta de representar linguisticamente o aspecto literário de morte e vida no texto da autora: são imagens que devem estar presentes para a construção das narrativas, imagens que são convidadas a participarem das trajetórias das personagens. Clarice não escreveu apenas um texto que foi sendo moldado para adequar-se em novos enredos. Sua obra é vasta, plurissignificante e com aspectos comuns, mas nunca idênticos.

O desconforto e suas representações são articuladores da relevância desempenhada por morte e vida no texto de Clarice. Excetuando-se *A hora da estrela* com a declaração de Rodrigo S.M. sobre o fato de a morte ser sua personagem favorita no livro, os demais casos ocorrem por vias imagéticas e de referência nas quais podemos reconhecer que o largo uso das imagens e dos nomes morte e vida denotam algo sobre o que se pensar.

6. O trágico

Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920.

(Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*)

O trágico configura-se também como contexto, para além de apenas gênero, no qual captamos imagens de morte e vida. Interessa-nos o duplo sentido de trágico existente e observado na literatura de Clarice Lispector: como gênero que remonta à tradição grega do teatro e como tragédia sinônima de infortúnio e mesmo catástrofe declarada pelos narradores e personagens. Além disso, trabalharemos com a questão da criação literária e com a ópera, cuja origem tem relação com o gênero literário tragédia. Embora o trágico esteja ocasionalmente ligado ao desconforto, ele adquire traços bem particulares, sendo por isso necessário discuti-lo em um capítulo à parte. Água, náusea e elementos do desconforto estabelecem imbricadas relações entre si. O trágico, por sua vez, constrói questões bem próprias que ora podem estar relacionadas aos tópicos já vistos, ora não.

Em seu livro *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés aborda a história sobre a origem da palavra tragédia, perpassando as diversas explicações que já foram dadas a ela ao longo dos séculos. Um dos nomes mencionados por Moisés é Aristóteles, para quem a tragédia era vista como imitação de ações efetuadas por atores através de uma linguagem ornamentada, composta por dramas e que suscita tanto o terror quanto a piedade. Não poderíamos furtar-nos a abordar a visão aristotélica, já que ela não apenas cobre ao menos parte (e significativa) do que até os dias de hoje entendemos como gênero tragédia como contém muitos dos pontos de contato entre esse gênero e o texto clariciano. Percebemos, então, que o gênero tragédia está ligado ao desenrolar de ações dramáticas que provocam compaixão e espanto no público. Por esse viés de leitura, vislumbramos um caminho que aproxima o trágico do estudo desenvolvido nas páginas anteriores, pois a barata, elemento do desconforto, consegue causar espanto no leitor, pelo modo de tessitura narrativa de Clarice Lispector, capaz de fazer com que G.H. e o leitor compartilhem todas as emoções pelo estar diante da barata. O trágico no texto da autora transcende aspectos pontuais como esse.

A concepção da tragédia, no sentido grego, nos enredos claricianos dá-se em múltiplos planos. A parte textual em si, como vimos, dispensa grandes ornamentos, privilegiando enredo de linguagem simples e elementos simples – sem que a significação do texto siga tal linha. O aspecto da imitação, apontado por Aristóteles, dá-se no âmbito da discussão e consciência do processo artístico e do jogo entre autor e personagem, bem como pela incorporação de elementos teatrais. Já a catástrofe, nem sempre presente, na maioria das vezes cede espaço às tristes histórias e aos desfechos desestabilizadores, campo no qual captamos o segundo sentido da palavra tragédia, o das catástrofes.

A questão da linguagem é comumente contemplada por Clarice Lispector, ora implicitamente, ora explicitamente. A fortuna crítica não deixou de apontar para as discussões que a autora tece sobre tal tópico e para as implicações geradas por ele, tendo dado, inclusive, no importante livro *O drama da linguagem*, de Benedito Nunes. A crise da linguagem, anunciada como drama no livro citado, é a tragédia da insuficiência, ou seja, do fracasso de tentar captar o mundo circundante e as experiências vividas através da palavra. Nesse sentido, a questão da linguagem, embora relacionada à imitação, pois intenta representar linguisticamente algum fato, aproxima-se do sentido usual da palavra tragédia, não daquele ligado à tradição grega.

O personagem Martim, de *A maçã no escuro*, afligido pela certeza de ter assassinado sua esposa, foge. A partir da fuga, ele envereda por novos caminhos tanto literal quanto metaforicamente: na fazenda de Vitória, aonde vai parar, passa por suas reflexões inquietantes, inclusive sobre linguagem. Sua busca passa a não se restringir ao novo local para estabelecer-se e atinge a busca por uma nova linguagem, pelo dizer. O insucesso linguístico, beirando a tragédia do fracasso de comunicar-se, é detidamente estudado por Benedito Nunes em seu livro, dedicando ao texto clariciano um capítulo intitulado “*A maçã no escuro* ou o drama da linguagem”. Nesse capítulo, encontramos a seguinte passagem:

Diante das pedras que lhe serve de público – ‘pois estas pareciam homens sentados’ – Martim produz uma peça autojustificativa (seu crime fora o salto, a transgressão libertadora), que também o produz, emitindo-o na posse de uma identidade retórica. Já estamos no âmbito da temática da linguagem. (NUNES, 1995, p. 52)

Nesse romance, acreditar na morte da esposa tem duplo papel na narrativa: por um lado, garante o desenrolar narrativo como um todo, pois somente assim Martim envereda na busca por novos caminhos; por outro, funciona como “transgressão libertadora” para que o texto chegue ao “âmbito da temática da linguagem”, tão fundamental para esse e demais textos da autora.

O drama da linguagem surge para G.H. e em G.H. na impossibilidade de nomear-se e nomear coisas e sensações que a cercam. Observa-se no romance citado espécie de pré-história linguística contextualizada pela representação do quarto da empregada Janair. Abordamos no capítulo anterior que o quarto pode ser encarado como uma caverna por suas pinturas rupestres e por suas dimensões estreitas. É nesse quarto que G.H. encontra

as valises com suas próprias iniciais e parece-lhe suficiente ver-se reduzida a duas letras. Além disso, antes de consumir-se a comunhão entre G.H. e a barata, a dona do apartamento a todo tempo dirige-se a um tu inexistente que seria seu tripé, ou seja, seu ponto de apoio para seguir em frente, já que três pés são precisos para garantir a estabilidade tão desejada por ela. Como quem reconhece sua incapacidade de ser e de seguir só, incapaz de nomear a experiência pela qual passa, G.H. sente necessidade desse apoio com o qual formaria um tripé. Apenas depois de ter assimilado o encontro com a barata e ter matado o inseto, G.H. consegue dispensar essa necessidade.

A tragédia na história de G.H. não se restringe nem à busca frustrada pela linguagem nem à necessidade de seguir o impulso de matar e atingir, desse modo catastrófico, o núcleo da vida. A história dessa personagem é a saída de uma posição de falsa estabilidade, pois tem consciência de sua sustentabilidade precária, para viver a partir do infortúnio e por isso trágica perda do que nunca teve (a terceira perna não se manifesta em nenhum momento), conhecendo catastróficamente a vida a partir da morte da barata. Nesse romance, revela-se que a aprendizagem é necessária e, ao mesmo tempo, trágica, perpassada por muita vida, mas também por muita morte. Lembremo-nos, aqui, do livro, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Lóri, a personagem desse romance, também experimenta uma trágica aprendizagem, tanto o é que a primeira parte do livro nomeia-se “A origem da primavera ou a morte necessária em pleno dia”.

Morte e vida, trágico e tragédia articulam-se no texto clariciano no jogo de escrever-viver, isto é, constituem caminhos para que se discuta a escritura ao mesmo tempo que se constrói a narrativa. A linguagem é apresentada em *A paixão segundo G.H.*, logo no primeiro parágrafo do enredo, como o problema da busca pela expressão que, se não perfeita, ao menos adequada: “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi” (LISPECTOR, 1979, p. 7). Apesar da busca pela palavra nesse romance, culminando no drama da linguagem clariciano, e da pluralidade de aspectos trágicos, o jogo mencionado no início deste parágrafo é mais flagrante em *Um sopro de vida*, *A hora da estrela* e *Água viva*.

O livro *Um sopro de vida* encena, tal como um espetáculo teatral, a relação entre autor e personagem amparando-se em diversas imagens de vida e morte, como o entendimento da morte pela metáfora do sono: Ângela Pralini, a personagem, só conhece a morte pelo sono. Embora o personagem-autor do livro escreva sob a iminência da morte, como veremos mais adiante, o desfecho desse enredo é o infortúnio de reconhecer a

vivacidade da personagem, não do autor. Na mesma linha, *A hora da estrela* é tanto o jogo da criação da linguagem literária quanto o jogo entre personagem e autor, cujo desfecho será uma trágica cena de morte. Diferente dos dois livros citados, *Água viva* é construído pelo signo da vida, anunciado desde o título do livro. Ainda que imagens de morte façam-se presentes, vigora nesse livro a vida, como aponta Patrícia Marouvo no trecho “[a]ssim tomada pela vigência do extraordinário nas coisas mundanas, a narradora de *Água Viva* encontra na escrita literária a possibilidade de traçar e consolidar o sentido de sua própria vida, sua temática de vida: autoapropriação de si mesma” (MAROUVO, 2012, p. 15).

O texto *Um sopro de vida*, confronto entre autor e personagem³, põe em espelho, isto é, um diante do outro, o sopro de vida da criação da personagem e o processo da escritura. Relação tensa, é perpassada por morte e vida, que se esta é prenunciada pelo título, aquela emana com o avançar das páginas, discutindo a morte do autor e a permanência da obra de arte. A imagem do espelho, um dos elementos largamente presentes nas narrativas de Clarice, é observada na construção narrativa de *Água viva*, criação literária na qual se apresenta a mimese (termo que se relaciona à imitação e, assim, aproxima-se do espelho) da produção entendida por Clarice Lispector. A novela *A hora da estrela* pode ser vista como potência elucidativa da relação entre morte, vida e escrita, conforme a passagem a seguir: “[c]omo se a literatura fosse um ponto de junção entre a escrita que representa (a vida de Macabéa) e a que vai para além da vida (discutindo a morte), produzindo a vida e a morte na palavra” (HELENA, 2006, p. 75). Ainda que destinada exclusivamente ao enredo de Macabéa, podemos alargar a ideia contida no trecho utilizado para a narrativa clariciana em sua conjuntura, pois *A hora da estrela* não é o único livro pautado em imagens de morte e vida, sendo por isso importante estudar o uso que Clarice faz delas em seus textos.

A novela *A hora da estrela* e o livro *Um sopro de vida* guardam similaridades como o desenvolvimento da criação da personagem quase que concomitante à leitura do

³ “Dois livros de Clarice questionam permanentemente a linguagem: *Água Viva* e *A hora da estrela*. O terceiro, um livro póstumo, *Um sopro de vida*, assume como forma narrativa o confronto entre Autor e Personagem, colocando a função metalinguística serviço do diálogo da escritora com sua própria obra e com a tarefa de escrever-viver.” (SÁ, 2004, p. 17-18)

próprio texto, pois os personagens-autores destes textos, outra semelhança entre eles, não escondem do público leitor o processo de construção das respectivas personagens Macabéa e Ângela Pralini. Esses textos, pelo aspecto citado, fazem-nos lembrar do prefácio escrito por Luigi Pirandello à sua peça *Seis personagens à procura de um autor*. Esse texto é a autorreflexão da criação das personagens e a conclusão de que o processo é mistério: “[a]caso será que existe um autor capaz de indicar ‘como’ e ‘por que’ uma personagem lhe nasceu da fantasia? O mistério da criação artística é idêntico ao do nascimento natural” (PIRANDELLO, 1981, p. 326). Discussão semelhante é ensejada no texto clariciano.

Próximas pelo fato de questionarem explicitamente a criação tanto do texto em si quanto das personagens envolvidas, é importante traçarmos uma diferença entre elas. Enquanto *Um sopro de vida* desnuda a criação consciente da personagem Ângela, tanto que o título do livro permite a interpretação de conferir vida ao que antes não existia, o personagem-autor de *A hora da estrela* esforça-se por convencer o leitor de que Macabéa é inspiração verídica. Assim, Rodrigo S.M. tenta, na novela citada, fazer como Pirandello explicita sobre sua criação no prefácio à sua peça, dizendo que “[e]controu os personagens diante de si, tão reais que os podia tocar” (PIRANDELLO, 1981, p. 326). Não queremos, com isso, estabelecer diálogo direto e intencional entre Clarice e o autor italiano, mas falas retiradas de *A hora da estrela* como “[é] que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (p. 12) e “[c]mo a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços” (p. 14) permitem-nos estabelecer tal aproximação.

Nos trechos do prefácio de Pirandello que utilizamos, percebemos o sentido de mistério que o autor italiano confere ao processo de criação das personagens. Ao mesmo tempo, fantasia esse processo de tal modo que realidade e ficção confundem-se, como vimos acima. Ambos os autores abordam a construção de personagens, mas Luigi Pirandello o faz pelo plano do como se fossem reais, a ponto de as personagens procurarem um autor. Rodrigo S.M., por sua vez, ficcionaliza essa construção para dar ideia de que Macabéa é real e, diferente do que se observa no texto de Pirandello, em *A hora da estrela* é o personagem-autor quem encontra sua personagem.

Apesar do desconforto que Macabéa representa, o personagem-autor não consegue furtar-se a contar sua história, outra evidência de que nessa novela é o autor-personagem quem encontra sobre quem escrever. Assim como o percurso de Macabéa é

trágico, executar a ação da escritura também o é, pois perpassa o olhar por mortes e vidas. Em *A hora da estrela*, o enredo explicita a vida e a morte de Macabéa. Mas, estando atrelado à duração do enredo dessa personagem, Rodrigo S.M. também tem sua vida e sua morte, nas quais inferimos a posição dos autores de modo geral em relação aos seus livros, colocadas em questão: duram enquanto durar o texto que escrevem.

O projeto de escritura no texto clariciano é impregnado pela tentativa da salvação e polarizada por morte e vida, ainda que nem sempre as situações sejam resolvidas, estando aí o solo profícuo ao trágico aliado à morte e vida. Desse modo, essas imagens também surgem como personagem-recurso nos momentos narrativos sobre a discussão dos atos criadores, estando no plural como referência à criação da expressão literária e das personagens. Um caso não-resolvido da escrita salvadora é *A hora da estrela*, novela trágica na qual “o ato de escrever também se encontra na fronteira da salvação, entre a vida e a morte, ainda que Macabéa não se salva” (HELENA, 2006, p. 99). A citação de Lucia Helena é importante não só pelo fato de dar conta da intentada escrita salvadora, mas por conferir à morte e à vida importância na trama clariciano.

Clarice Lispector empreende em seus textos um projeto de comunicação que não está atrelado apenas ao uso de vocábulos ou mesmo sintaxe em si. Esse projeto consiste, na realidade, na trágica frustração de traduzir em palavras as experiências pelas quais passa. Ao contrário de muitos clássicos textos literários que versam sobre esse projeto e que, ao mesmo tempo que buscam a linguagem ideal realizam-na com esmero, o texto clariciano permanece na busca pelo modo de realização narrativa, dando a impressão de ter sentenças totalmente desarticuladas e de ser hermético do ponto de vista da sintaxe e do uso da pontuação, sendo por isso comumente classificados como de difícil leitura. O enredo de *A paixão segundo G.H.*, trágica relação entre vida, morte e escritura representa a busca do início ao fim pela captação adequada das experiências de G.H., tanto que o texto é iniciado e terminado por reticências, fazendo com que o leitor desconheça o antes e o depois, apenas tem acesso à *via crucis* linguística realizada por Clarice nesse livro.

No insucesso comunicativo, na ausência da expressão certa àquilo que se quer dizer, Clarice Lispector vale-se do neutro, este espaço-limite entre dois polos, sem pender para nenhum dos dois ou mesmo citá-los. O neutro na literatura foi mencionado por Roland Barthes em seu texto “A morte do autor”, quando diz que

A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2004, p. 57)

O neutro está presente nos textos da autora de diferentes formas e, interessante notar, exatamente em alguns dos textos que colocam em pauta a questão da escrita e da busca pela linguagem. Na escrita de *Água viva*, o neutro é representado pelo pronome *it* que, na gramática inglesa, é classificado como neutro. Já em *A paixão segundo G.H.*, neutra é a massa viva que escorre do corpo morto da barata. Por fim, o aspecto neutro surge em *Um sopro de vida* quando o personagem-autor declara-se uma incógnita, isto é, uma indefinição.

Apesar de ser largamente apontada como drama clariciano, a linguagem não é o único drama presente na narrativa de Clarice Lispector. Em texto intitulado “A poética dionisíaca de Clarice Lispector”, inclinando-se desde o título aos elementos da cultura grega, Ronaldo de Souza chama atenção diversas vezes para o drama na obra da autora. O texto dedica-se mais atentamente ao livro *A paixão segundo G.H.*, a ponto de dizer sobre a protagonista que

Atraída e, simultaneamente, repelida pelo inenarrável rapto da alteridade radical, mas, sobretudo, decidida a permanecer perdida, G.H. descobre que *uma forma contorna o caos, uma forma à construção à substância amorfa* (PSGH, 11). A forma é uma conformação momentânea do movimento caótico perpetuamente em formação, deformação e transformação. O nada, o outro de todo ser, subage na totalidade do real. A própria vida morre. (SOUZA, 1997, p. 135)

Podemos alargar o sentido de drama conferido por Souza e afirmar, em diálogo com a citação que muitos dramas claricianos aproximam-se da acepção de infortúnio da palavra tragédia. A comunhão entre a barata e G.H. e o jogo de identidades e máscaras que passa a haver entre elas exemplifica uma das catástrofes relacionadas às imagens de vida e morte, até pela desestabilização provocada, do texto clariciano.

A comunhão adquire dimensão trágica nesse texto clariciano, pois ela resulta do impulso assassino de G.H. diante do horror pela barata. Desse modo, em *A paixão segundo G.H.* o ato violento e catastrófico pelas questões dele provenientes (e vistas no capítulo anterior) pode ser encarado como a tragédia de assassinar para comungar o corpo morto. Ao mesmo tempo, então, que se aproxima da tradição cristã, pois a hóstia ingerida

representa corpo e sangue de Cristo, afasta-se dela pela carga dramática imprimida ao pré-ato de comunhão: assassinar. A morte é utilizada como recurso para atingir e ingerir, metaforicamente, a vida.

O livro *A paixão segundo G.H.* exemplifica a discussão implícita, pois embora esta não seja claramente referida, podemos percebê-la em diversos momentos. A crise da linguagem no citado romance está presente desde o nome da personagem: reduzido a duas iniciais, é impossível saber qual é o seu nome de fato. Tendo visto um caso implícito de discussão da linguagem em Clarice, vejamos agora os casos explícitos. Não devemos entender o caráter explícito como se a obra literária fosse apenas pretexto para discutir sua própria composição. O que ocorre no texto da autora é o dilema de uma linguagem que, feita para comunicar, revela-se fracassada. Clarice instaura, então, um jogo entre o dito (o que se consegue comunicar) e o não-dito (aquilo que sofridamente e sem sucesso deseja-se dizer), bem como a problemática situação entre narrador, autor e personagem. Nesses jogos, morte e vida fazem-se contínua e fortemente presentes, seja para potenciá-los (e por isso personagens), seja como referências e reflexão (o aspecto de recurso à narrativa que têm).

Um desses dilemas é a construção textual de *A hora da estrela* como um todo, novela na qual o personagem-autor Rodrigo S.M., incumbido de relatar a história de Macabéa, faz com que o leitor acompanhe o processo da escrita e da caracterização desse personagem-autor. Sentindo a necessidade de rebaixar-se no campo da aparência a Macabéa, espécie de identificação física entre ambos para que o texto consiga ser escrito, esse personagem-autor transfigura-se para iniciar a narrativa. Nesse livro, fábula e fabulação da criação estão presentes, como compreendemos pela transcrição abaixo:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. (LISPECTOR, 1998, p. 11)

Próximo da construção cristalizada dos contos de fadas, “[t]udo no mundo começou com um sim” remete-nos ao “era uma vez” e, assim, às histórias que em geral estão ligadas a finais felizes. Todavia, nem o desfecho de Macabéa nem o enredo em si contêm esse traço, sendo eles, na verdade, de carga dramática.

Estão presentes diferentes dramas nessa novela: o da personagem Macabéa, o de dar voz textual à sua história e o drama de Rodrigo S.M. sobre o como dar essa voz, anunciando “[q]ue ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (LISPECTOR, 1998, p. 11). História perpassada pela dor da personagem Macabéa, que se confunde em obrigação autoimposta por Rodrigo S.M., resta-lhe a consciência de sua obrigação como artista das letras: “[o] que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 13). *A hora da estrela* narra a tragédia iniciada sob o signo da vida cujo apogeu é a morte e a dramática busca pela linguagem literária capaz de abarcar a história de Macabéa.

O desfecho dessa narrativa, ápice da tragédia na novela, condensa o que é desenvolvido desde o início do texto, o aspecto grotesco de Macabéa. O momento de sua morte não é apenas o tragicômico entendimento de que para ser estrela precisa morrer, é também espécie de síntese dos adjetivos que recebeu ao longo da trama. A morte dessa personagem reúne as caracterizações que Rodrigo S.M. dela fez, conclusão por ele mesmo feita: “[t]anto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotesca como sempre fora” (LISPECTOR, 1998, p. 84). Nessa transcrição, percebemos que, de maneira tragicômica, a morte é a prova de vida que Macabéa dá a Rodrigo S.M. e aos leitores, cabendo ao personagem-autor mostrar-nos que à beira da morte o movimento dela sinaliza sua vida. Também tragicômico é esse movimento, similar a um retorno às origens ao ajeitar-se em posição fetal; não há como escapar, chegou a hora de Macabéa abraçar a morte.

Demais livros como *Água viva* e *Um sopro de vida* também enveredam pela discussão da criação literária. O primeiro livro, inclassificável quanto a qual gênero literário pertence, perpassa diferentes campos artísticos, como a pintura, a música e, principalmente, a escrita, em grande parte do livro ancorando-se em pontos que simbolizam seu modo de escrever: “[m]as estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 12). O trabalho de criação é explicitamente colocado diante do leitor no monólogo de *Água viva*, não sem estar destituído de apelo trágico ligado à morte: “[o] que te escrevo não vem de mando, subindo aos poucos até um auge para depois ir morrendo de manso” (p. 31).

O outro livro citado, *Um sopro de vida*, é o processo da escritura e da criação de personagens desvelado aos olhos do leitor. Tal como o músculo coração que pulsa e nessas vigorosas pulsações leva vida, esse póstumo livro clariciano tem como subtítulo “pulsações”, ou seja, o nome completo do livro traz arraigada em si a ideia de vida. Mas, ao ler o livro, percebemos que ele não é apenas o processo da escritura em forma de pulsações (vida), ele tem em si muitas passagens ligadas à morte, principalmente a relacionando ao ato de escrever, como vemos em “[t]odos nós estamos sob pena de morte. Enquanto escrevo posso morrer” (LISPECTOR, 1978, p. 24). Nesse livro, a escrita, embora muito importante, não é contemplada apenas como salvação, mas possibilita a reflexão sobre a danação inerente a todo ser vivo: morrer.

Na passagem utilizada, é interessante refletir sobre a leitura ambígua que se pode fazer do substantivo “pena”. O primeiro sentido, mais flagrante, é a “pena de morte” entendida como fatídico destino de todos os seres. Nessa visão generalizante da condição humana, a finitude é objetivamente tratada: um dia morreremos. A outra interpretação possível é a de “pena” no sentido de instrumento para a escrita. Por esse olhar, o texto de *Um sopro de vida* reforça o elo entre vida, morte e criação literária, tratando este último elemento também como danação da qual não se foge. Nessa narrativa e em demais, como *A hora da estrela*, *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.*, encontramos as imagens de morte e vida também como recurso, isto é, como caminho, para discutir a concepção linguística do texto. Queremos dizer com isso que quando a autora põe em questão a busca pela linguagem, pelo como expressar-se e pelas relações autor-texto e autor-personagens, morte e vida são também acionadores dessas discussões.

Semelhante ao criador que sopra vida às suas criaturas, justificando então o título do livro, em *Um sopro de vida* Ângela Pralini é o desdobraimento da criação de uma personagem, pois Clarice Lispector desdobra-se no personagem-autor e este, por sua vez, esculpe e dá vida à personagem Ângela: “[e]stou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja” (LISPECTOR, 1978, p. 26). A partir de dado momento na narrativa, após o sopro de vida, o enredo passa a ser a troca de turnos entre o personagem-autor e Ângela Pralini, esta personagem que sobrepuja o personagem-autor e com ele estabelece um trágico jogo de ausência e completude, nomeação (e, por isso, importância) e anonimato:

Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. (...) Eu, o autor: o incógnito. (...)
 Ângela não é um “personagem”. É a evolução de um sentimento. Ela é uma

ideia encarnada no ser. (...) E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela. (p. 27)

As imagens de morte e vida são também recursos para trabalhar a questão da criação literária. O que se configura na literatura de Clarice Lispector é a tragédia da finitude humana do escritor e da eternidade à qual as personagens podem estar fadadas. Sobre isso, consideremos o texto de Roland Barthes sobre o papel do autor literário:

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado* para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. Entretanto, o sentimento desse fenômeno tem sido variável (BARTHES, 2004, p. 58).

As escrituras de *Um sopro de vida* e *A hora da estrela* tematizam, além dos enredos centrais que lhes são aferidos, a sublimação das personagens em relação ao autor, representado respectivamente pelo anônimo personagem-autor e pelo nomeado personagem-autor Rodrigo S.M. No primeiro livro, a morte é entendida em seu sentido literal, espécie de profecia da longevidade literária de Ângela em oposição à finitude do autor: “[o] cérebro de Ângela fica embutido numa camada protetora de plástico que o torna praticamente indestrutível – depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar” (LISPECTOR, 1978, p. 24).

Já na novela relatada por Rodrigo S.M., a morte é metaforizada: E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?! (LISPECTOR, 1998, p.87). O gesto de “ir para casa” apontado pelo personagem-autor é similar à saída após um espetáculo. Tendo morrido Macabéa, morte na qual se infere o término de seu material narrativo, Rodrigo S.M. nada mais tem a fazer do que também sair da cena literária. A partir da morte da personagem, ele passa a refletir de modo trágico e assustadiço, representado pela expressão “Meu Deus”, sobre sua própria finitude. A novela *A hora da estrela* ensaia o percurso inverso sobre a existência humana, a personagem age sobre o autor (ainda que metaforizado), não o contrário. As duas narrativas, a novela e *Um sopro de vida*, tal como uma peça teatral, desvelam aos olhos do leitor a consciência do papel do escritor e da obra de arte, bem como a finitude humana, cujo pano de fundo dessas consciências é o jogo empreendido por imagens de morte e vida.

No livro póstumo também presenciamos o caráter salvador da criação literária que, seguindo a linha dos tópicos ressignificados em Clarice Lispector, apresenta-se com aspecto bem particular. Esse caráter não se refere diretamente nem ao personagem-autor do livro nem à real autora dele, Clarice Lispector. Esse livro volta-se à salvação conferida em primeira instância às personagens (nomeadas de forma plural para dar conta das personagens claricianas como um todo), únicas sobreviventes de fato do violento (e assim declarado) processo de criação pela escrita: “Li o que havia escrito e de novo pensei: de que abismos violentos se a minha mais íntima intimidade (...) Sinto em mim uma violência subterrânea, violência que só vem à tona no ato de escrever” (LISPECTOR, 1978, p. 53). Ao contrário do personagem-autor que escreve sob a sombra da morte, conforme vimos, Ângela furta-se de tal atividade, pois para ela escrever assemelha-se a infortúnio, como depreendemos do trecho: “[e]u não escrevo, porque sou preguiçosa e esvoaçante. Quero viver demais e penso que escrever é não viver.” (LISPECTOR, 1978, p.93). Em *Um sopro de vida*, instaura-se um jogo entre criador e criatura em distintos níveis. O primeiro jogo, não podemos deixar de mencionar, dá-se entre a autora explícita⁴ e o personagem-autor do livro. A autora cria em seu texto, semelhante ao que fizera em *A hora da estrela*, um personagem para exercer papel de autor dentro da narrativa e, assim, para discutir tanto a relação entre personagem e autor quanto a relação autor e texto. Percebemos o segundo jogo pelo aspecto de reversibilidade entre o personagem-autor e Ângela Pralini, no qual esses personagens não compactuam com mesmas opiniões nem possuem o mesmo fim, cabendo a Ângela permanecer e a ele morrer.

Interessa-nos nesse livro a reflexão ensejada sobre o autor que se esvai e a personagem (no sentido, inclusive, de obra literária) que se perpetua. Erigida em consonância às imagens de morte e vida, largamente requisitadas no texto, a narrativa de *Um sopro de vida* apresenta coletânea de tragédias, nos dois sentidos apontados no início deste capítulo. O trágico dialogando com o gênero grego é entendido pela imitação no corpo do texto da criação do enredo em si e da personagem Ângela Pralini, que *a priori* não age como personagem de fato, pois sua história vincula-se e restringe-se aos diálogos com seu criador. A tragédia na acepção usual é percebida pelas visões de Ângela e do

⁴ Utilizaremos a expressão autora explícita para falar de Clarice Lispector. Valemo-nos dessa expressão para marcar a diferença entre Clarice e os personagens-autor das narrativas *A hora da estrela* (nomeado Rodrigo S.M.) e *Um sopro de vida* (anônimo).

personagem-autor sobre o ato da escrita, cujo auge é a trágica conclusão de que no fim sobrevivem apenas as personagens e a obra de arte, tendo morrido o autor.

O livro *A hora da estrela*, o mais curto em termos de paginação dos livros do *corpus* desta dissertação, é o mais denso no plano da dimensão trágica dos eventos. Na nota introdutória ao livro, a autora explícita manifesta que seu livro é dedicado a grandes nomes da ópera, como Schumann (1810-1856) e Beethoven (1770-1827). Assim, a partir de um enredo construído sob compositores no gênero ópera, observamos desde a dedicatória o aspecto trágico que se perpetua ao longo de toda a novela, pois esse gênero musical surge como tentativa de renascimento da tragédia. É sob o signo da vida e da bênção, através de passagens como “[o] que me atrapalha a vida é escrever. (...) Amém para todos nós” (LISPECTOR, 1998, p. 10), e da sonoplastia da ópera, que a trágica história de Macabéa, cuja dimensão é entendida conforme aproxima-se o final do texto, que o personagem-autor Rodrigo S.M. principia a escritura do livro.

Esse livro coloca em cena a dimensão trágica da vida e cruelmente relata o fracasso de uma linguagem que não consegue comportar tamanho infortúnio, tanto que Rodrigo S.M. enverada pela caracterização como modo de aproximação em relação a Macabéa. Apesar de tratar-se de uma narrativa ficcional em prosa, percebemos nessa novela uma construção bastante teatral, seja no plano do conteúdo, seja no plano das imagens evocadas. Sobre o campo citado por último, temos a caracterização do personagem-autor que, por querer modificar a própria aparência a fim de dar conta da história de Macabéa, aproxima-se de um personagem-autor-ator. O aspecto artístico também fará parte da construção da personagem principal do livro, cujo sonho, diferente de sua aparência baixa, é ser estrela de cinema. Em seu processo de caracterização, Macabéa pinta os lábios de batom vermelho na tragicômica tentativa de parecer-se com Marilyn Monroe. O resultado alcançado, contudo, foi assemelhar-se a um *clown* literal, pois seus lábios pareceram os de um palhaço.

A semelhança entre Macabéa e a figura do *clown* é apenas um dos plurais elementos que a personagem soma durante a narrativa para atingir sua dimensão trágica. Como vimos, a morte potencializa todos os elementos grotescos atribuídos a Macabéa. Mas, quando essa personagem assemelha-se a um *clown* pelo batom vermelho, ela não apenas soma traço grotesco à sua composição. Também encontramos nessa cena a representação tragicômica dela. A figura do palhaço pode estar ligada tanto ao riso quanto ao choro, ou seja, provoca dupla comoção. Macabéa, nessa cena, é risível e trágica ao

mesmo tempo: ao ser *clown* literal, podemos rir do resultado final, de sua inépcia até para passar um batom, gesto ligado à feminidade que Macabéa não tem sequer internamente (não teve floração). Mas tal resultado é também trágico, pois é uma cena que gera sentimento de piedade.

Em *A hora da estrela*, percebemos no plano do conteúdo o uso de retórica teatral como “(explosão)”, chamando atenção no corpo do texto para o que virá. Além disso, determinada página do texto assemelha-se a um *script*, pois a marcação dos diálogos entre Macabéa e Olímpico dá-se através de “Ele:” e “Ela:”. A teatralização da linguagem narrativa presente nessa novela dialoga com a mesma postura tida por Clarice Lispector em *Um sopro de vida*, pois nesse póstumo livro também encontramos marcações de fala como em um texto teatral, bem como a marcação de uma: “[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz:]” (LISPECTOR, 1978, p. 162).

O despojamento de significado dos nomes das personagens de *A hora da estrela* constitui outro trágico e ao mesmo tempo cômico traço na narrativa. Macabéa não se parece com sua raiz bíblica do povo macabeu, pois em nenhum momento demonstra viço, pelo contrário, é espezinhada pela vida por diversos modos, recebendo dela a trágica rasteira: quando julgava ter recebido promessa de vida, a mesma reserva-lhe a má fortuna da morte. Olímpico, apesar da grandiosidade prometida pelo nome, é magro, ignorante, mas pelo menos tem ambição. A personagem que mais se aproxima de honrar o nome que tem é Maria da Glória, mas, como já vimos, nem mesmo sua glória é legítima. Sua vida mudou depois de consultar a cartomante Madama Carlota e seus cabelos louros, cor de sol e vida, são oxigenados, ou seja, sua glória é fruto de um investimento financeiro.

Clarice Lispector constrói em *A hora da estrela* a dupla utilização da ópera, aproximando-se tanto da ópera em seu sentido trágico, já analisado, quanto na representação cômica da ópera bufa, encenada em diversos momentos na trama. Ao menos duas falas exemplificadoras cabem mostrarmos:

- É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”?
- Ora, é fácil, é coisa de médico. (LISPECTOR, 1998, p. 50)
- Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo.

Olímpico olhou-a desconfiado:

- Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais. (p. 55)

Macabéa e Olímpico, tragicômicos desde o esvaziamento de significado de seus nomes, compõem o espetáculo em que, de um lado, Macabéa apreende informações e desconhece-as; de outro, Olímpico fala com propriedade como se as conhecesse. O que poderia restar de olímpico nele cai por terra ao tentar mostrar sua força, construindo mais um caso bufo em *A hora da estrela*: querendo parecer forte, dispõe-se a erguer Macabéa com um só braço. Mas sua própria magreza não suporta o peso dela, deixando-a cair de cara na lama.

Diferentemente da novela que estamos analisando, que foi construída sob a promessa de vida, a vida de Macabéa foi prometida sob o símbolo da morte. Vimos, em capítulo anterior, que a personagem vingou em decorrência de uma promessa feita a Nossa Senhora da Boa Morte. Desse modo, percebemos que nessa novela morte e vida entram em cena tal como um teatro, oscilando suas funções, trocando entre si seus momentos, mesmo que a morte seja a única nomeada personagem no texto. No processo de escritura desse texto, evidenciamos a presença do duplo sentido de trágico, como gênero e característico de tragédia como sucessão de infortúnios, traço de construção literária que é empreendido em grande parte da narrativa clariciana, como temos visto até aqui.

O lado tragicômico dessa novela não o é apenas em decorrência do riso provocado pelas situações bufas e engraçadas, como a tentativa de imitar Marilyn Monroe e finalizar como palhaço. A tragicomicidade desse livro está bastante relacionada às situações irônicas e inversas que marcam a caminhada de Macabéa. Prestemos atenção em uma das análises do gênero tragédia presentes no dicionário de Massaud Moisés:

a tragédia é uma desgraça final e impressionante, motivada por um erro imprevisto ou involuntário, envolvendo pessoas que merecem respeito e simpatia. Geralmente implica uma irônica mudança da sorte e comunica uma forte impressão de vazio. As mais das vezes, esta se faz acompanhar de infelicidade e sofrimento emocional. (MOISÉS, 2004, 450)

Na novela sobre Macabéa, quando ela imaginou viver, é chegada a hora de morrer. Sua caminhada é, assim, formada por sucessivas e trágicas mudanças, pois quando prometida a Nossa Senhora da Boa Morte, vive; durante sua vida, nunca se perguntou sobre a vida e sobre a existência, mas queria ser estrela; certo dia, procura uma cartomante que lhe promete um destino (sinônimo de vida); feliz com o destino de vida anunciado, morre;

nesse momento, vira finalmente estrela, cumprindo sua sina de morte pronunciada em promessa de vida.

A morte desempenha papel fundamental na narrativa de *A hora da estrela*, pois ela é precisa para que se depreenda tanto a dimensão trágica quanto a dimensão tragicômica da personagem Macabéa. No percurso dessa personagem, “[a]ssim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decreta sentença de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 79). Mais uma vez, Clarice Lispector ressignifica imagens, ao invés de meramente repeti-las, como certas leituras críticas fazem crer. A tragicomicidade de Macabéa dá-se quando

A cartomante (...) vende-lhe a ilusão de um futuro feliz, anunciando-lhe casamento com um estrangeiro bonito e rico. Macabéa sai de lá cheia de esperança. Mas justamente ao sair dali, é atropelada por um carro estrangeiro, um Mercedes-Benz. (...) É também seu momento de brilho e glória, pois pela primeira vez é notada pelas pessoas que dela se aproximam, quando atinge a plenitude daquilo que sempre quis ser, uma estrela de cinema. (GOTLIB, 2001, p. 286)

No fragmento utilizado, Nádía Batella Gotlib consegue agrupar os principais elementos da tragicômica história de Macabéa a partir do que nessa história há de irônico, estando neste campo a glória.

Na literatura de Clarice Lispector, não se foge nem do trágico nem da consciência criadora, tópicos muitas vezes interligados. A obra clariciana é essa urdidura narrativa na qual tramas textuais figuram como tramas entre si, uma ligada de alguma forma à outra. As imagens de vida e morte constituem apenas um dos possíveis pontos de contato entre esses textos, estando elas, muitas vezes, sob o signo do trágico. Menos ou mais trágicas, percebemos que de alguma forma, seja pelo aspecto do gênero tragédia ou pela acepção de catástrofe que a palavra tem, esse elemento faz-se presente em diversos textos claricianos. O trágico é essa força da qual não se escapa, nem autor, nem personagens, nem leitor. Nem mesmo as imagens de morte e vida.

7. Conclusão

Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede.

(Clarice Lispector, em *A hora da estrela*)

É inegável o vigor que a literatura clariciana continua a revelar com o passar do tempo. Os livros escritos por Clarice Lispector ainda são muito lidos, utilizados em cursos e frequentemente suas frases são citadas em diversos meios. Apesar dessa flagrante presença das narrativas de Clarice nos dias atuais, tem-se a falsa impressão de que tudo referente a ela já foi analisado, ou seja, alimenta-se a ideia do esgotamento de temas passíveis de serem debatidos. Esta dissertação tem o intuito de contribuir com mais uma reflexão, com mais uma possibilidade de análise da obra clariciana e mostrar que os livros de Clarice ainda são fontes para novos estudos.

Sinalizou-se, em diversos momentos do desenvolvimento deste trabalho, que a crítica até hoje dedicada a Clarice não deixa de considerar aspectos ligados à morte e à vida no texto clariciano. Por um lado, o fato de tais tópicos serem comumente referidos parece sinalizar para uma direção. Por outro, entretanto, constitui uma direção curta, pois morte e vida, quando citadas pela crítica, na esmagadora maioria das vezes aparecem ligadas a temas maiores, como o existencialismo, a náusea e mesmo o drama da linguagem. Chegamos, então, à conclusão de que isso não é suficiente.

Morte e vida são importantes para o desencadeamento narrativo de muitos textos, não estando atreladas a um enredo em específico. Há, claro, um ou outro livro que seja mais profícuo de casos dos quais podemos extrair a significância dessas imagens, mas seja sobre qual gênero literário estejamos debruçados, do conto às longas narrativas passando pela crônica, percebemos que são imagens caras e fortemente presentes nos enredos. A dissertação também contemplou outros signos bastante relevantes para a autora e no texto da autora, como o espelho e o ovo.

Dedicamos especial atenção no decorrer do trabalho em mostrar que, ao contrário do que se possa pensar, a reincidência do uso de morte e vida não denota pobreza narrativa, pois estar diante de morte e vida nos textos da autora como um todo não implica encarar as mesmas morte e vida. A depender do contexto e do enredo, elas variam, muitas vezes estabelecendo complexas relações como as inversões (morte que antecede vida, contrariando o consenso biológico da existência). A ressignificação dessas imagens não é fraqueza literária em Clarice, mas sim o uso de morte e vida como personagem-recurso para as tramas em que se apresentam.

Aliar morte e vida, no sentido de abordá-las como subproduto ou até como resultado inevitável, a demais imagens não dimensiona a importância que elas têm nas narrativas claricianas; morte e vida não são apenas desdobramentos ou apenas subterfúgios para que determinados tópicos sejam debatidos. É comum encontrarmos certa resistência ao afirmarmos que o objeto de estudo é composto pelas imagens de vida e morte. Crê-se, erroneamente, que o único modo de abordá-las seja estabelecendo relação entre elas (a vida que caminha para a morte) ou discutindo questões de viver e morrer. O perfil literário de Clarice Lispector destitui-as de fatalistas relações de obviedade muitas vezes afastando-as e tensionando-as. Ao criar sobre, no sentido de voltando-se para, polos tão arraigados na consciência humana e na condição de ser vivente, Clarice ressignificas-as. Tal atitude repercute de maneira peculiar em seus textos: possibilitando que morte e vida sejam personagem-recurso nos enredos em que estão.

Essas imagens, todavia, nem sempre têm papel explicitado no texto, estando nesses casos relacionadas a contextos que potencializam sua importância, como a água, a náusea, o grotesco, a gruta, o estranho e as acepções do trágico discutidas no último capítulo. Não intentamos, em momento algum da dissertação, delimitar um ou mais livros da autora em conceitos, pois defendemos exatamente a força literária de seus livros.

Nosso intuito foi o de mostrar que o uso dessas imagens é sempre ressignificado e adquire traços próprios de enredo para enredo.

Torna-se, então, um pouco difícil falar-se em repetição no texto clariciano ou mesmo defender a casualidade dessas imagens, como se estarem ali, pulsantes e determinantes na produção de Clarice Lispector, fosse coincidência entre narrativas. Também parece-nos pouco cabível falar em tema de vida ou tema de morte, mesmo que se optasse por tema de vida e morte, pois essas imagens figuram nos textos com importância, sim, mas eles não versam em torno delas. Considerando esses aspectos, permanecemos na defesa da expressão personagem-recurso, pois de tal modo preservamos os respectivos enredos claricianos e asseguramos sua força literária ao mesmo tempo que damos conta da importância que as imagens de morte e vida conferem à obra de Clarice Lispector.

Sem a pretensão de revolucionar a tradição crítica destinada a Clarice Lispector, tendo sido essa, aliás, tão importante no desenvolvimento desta dissertação desde a época de ingresso no Mestrado através do anteprojeto, esperamos contribuir com mais uma possibilidade de leitura crítica. A literatura, cremos, é este maravilhar-se diante de um texto, descobrir tantos caminhos de interpretação quanto o número de releituras que fazemos. E, em cada descoberta, sentir não o impulso assassino de G.H., mas o impulso de desbravar esses caminhos. A literatura é o encorajamento para seguir em frente, sentir-se vaidoso o suficiente (e perdoado por isso, afinal, é literatura) e julgar que aquela (ou aquele) escritora escreveu mais sobre cada um de nós, leitores, do que nós mesmos julgávamos ser capazes de nos definir.

Corrigindo, talvez tenhamos, sim, uma pretensão com esta dissertação: acalentar a obra de uma autora importante às letras brasileiras, a despeito de qualquer certidão de nascimento, e soprar não vida a quem segure e dedique-se à leitura destas páginas (cujos parágrafos, ainda bem, nunca revelarão os bastidores da criação), mas soprar um desabafo incentivador. A escrita de Clarice Lispector permanece viva e acessível a múltiplas leituras. Não há apenas um modo de interpretação dos livros. Estamos falando de literatura. Que cada olhar seja um novo olhar. E viva a beleza de ler.

7. Bibliografia

Textos de Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A paixão segundo G.H.* 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Perto do coração selvagem*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Um sopro de vida (Pulsações)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Textos sobre Clarice Lispector

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice Lispector: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. “Macabéa e as mil pontas de uma estrela”. In: MOTA, Lourenço Dantas & JUNIOR, Benjamin Abdala. *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

_____. “Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector)”. *Remate de Males*. Campinas. 1989.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. “Clarice Lispector: uma poética do erro”. 2004. 185f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HELENA, Lucia. “Aprendizado de Clarice Lispector”. *Littera*. Rio de Janeiro. 1975.

_____. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUFF, 2006.

_____. “Obstáculos miúdos e maus antecedentes”. In: HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

LIMA, Luis Costa. “Clarice Lispector”. In: COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *A literatura no Brasil*. Vol. 5. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H. – edição crítica*. NUNES, Benedito (org.). 2ª ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.

MAROUVO, Patrícia Fagundes. “Desvelo no instante poético em *Água viva*”. 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”. *Remate de Males*. Campinas. 1989.

_____. *O dorso do tigre*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “Epifania de Clarice”. *Remate de Males*. Campinas. 1989.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1979.

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. “O lustre”. *Remate de Males*. Campinas. 1989.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A poética dionisíaca de Clarice Lispector”. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. 1997.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Textos crítico-teóricos em geral

AUERBACH, Erich. *Mimesis* (trad.: vários). 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (trad.: Antonio de Pádua Danesi). 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade* (trad.: Paulo Neves). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ---. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57- 64.

DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude* (trad.: Maria Tereza Pontes). Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

FREUD, Sigmund. “O estranho”.

(<https://fiorerouge.wordpress.com/2013/08/24/o-estranho-1919-sigmund-freud-parte-1/> Acesso em: outubro/2014)

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. (trad.: J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1986.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte* (trad.: Cleone Augusto Rodrigues). Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NASCIMENTO, Dalma. “O drama romântico: jogo do sublime com o grotesco”. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. 1983.

PLATÃO. *Diálogos III: A República* (trad.: Leonel Vallandro). 23ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

Textos de demais autores literários

PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor* (trad.: Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci). São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. (trad.: Rita Braga). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.