

A SUBVERSÃO DE CLARICE LISPECTOR

Silvana Martins Bayma

A reflexão que ora se empreende sobre o universo romanesco clariceano teve seu início na Pós-Graduação da UFRJ. Dos debates e estudos ali fomentados, surgiu, sob a orientação da Professora Elódia Xavier, uma dissertação de Mestrado e, dessa dissertação, o presente trabalho.

Nosso estudo toma como parâmetro o caráter revolucionário que está na gênese do romance e procura investigar tensões que pontuam o romanesco de Clarice Lispector, acreditando serem tais tensões capazes de revelar algumas das soluções narrativas encontradas por essa obra de autoria feminina para problematizar o monologismo sobre o qual se instauraram as bases do patriarcado e da cultura do ocidente.

Assim, através de uma leitura da obra clariceana, este trabalho quer contribuir também para uma compreensão dos caminhos do romance enquanto gênero. O percurso subversivo do romance culmina com a chamada “crise da representação” na contemporaneidade, mas ele já nasceu sob o signo da transformação, sob o signo da crise que instaurou, no século XVII, a Modernidade. E desde as origens ele desenvolveu duas linhas estilísticas: paralelamente a uma linha que acabou se canonizando, tornando-se “oficial”, surgiu uma vertente revolucionária cuja inquietação vem ecoar na obra clariceana.

Não existe consenso quanto ao nascimento, percurso ou estrutura do romance, mas boa parte dos estudiosos concorda que essa seria a denominação dada a estruturas narrativas de fôlego, cuja forma têm se alterado no tempo e no espaço. Para nós —concordando com Walter Reed ¹, idealizador de uma tese alternativa àquelas que vêem o seu surgimento na Inglaterra do século XVIII—, o romance “nasceu” quando os ideais da épica medieval começaram a agonizar:

¹ REED, WALTER. *An exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago & London: the University of Chicago Press, 1981. p. 93.

ele soube perceber o esgotamento das expressões características do feudalismo guerreiro. Na verdade, haveria um duplo precursor do romance: ele passa a existir como fenômeno literário significativo como produto do Século de Ouro Espanhol, a partir das narrativas picarescas e da parodização quixotesca realizada por Cervantes. *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) e *Dom Quijote de la Mancha* (1605) inauguraram uma linha que constituiu uma inovação popular e autoconsciente dentro da cultura literária espanhola, que se difundiu rapidamente pelo resto da Europa Ocidental. De vocação popular, o romance se mostra insubordinado e crítico desde as origens: eis o motivo principal de ele ter vivido à margem da literatura oficial.

Consideramos, com Julia Kristeva², portanto, o romance como a narrativa pós-épica que se forma na Europa a partir da dissolução da unidade medieval, que era fundada na economia feudal e na fé cristã.

Já Mikhail Bakhtin vê as raízes do romance no folclore e no cômico popular da Idade Média. Junto com a representação oficial, teria florescido a parodização desses gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional³. A Idade Média tinha procurado cercear o exercício da imaginação, porque os intérpretes das Escrituras Sagradas eram os representantes oficiais da única interpretação autorizada e a esse discurso monológico estavam sujeitas desde a Filosofia, a Medicina e a História até a Literatura. Mas Bakhtin defende que o verdadeiro meio de qualquer enunciação é um plurilingüismo dialogizado (uma multiplicidade de vozes em interação e confronto): eis o que o romance vai representar porque ele consistiria numa *diversidade social de vozes organizadas artisticamente*. Desse modo, não existe no romance uma “língua da verdade”:

² KRISTEVA, Julia. *Le texte du roman*. Paris: Mouton, 1970. p. 16

³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec-Unesp, 1988. p.412-14.

todas as linguagens ali representadas são passíveis de serem línguas da verdade, mas de uma verdade relativa, limitada a alguém⁴.

Ocorre que as poéticas tradicionais, desde a Antigüidade até hoje, se orientaram basicamente por preocupações filosóficas, sociais e políticas. Por isso se voltaram para o estudo de gêneros e estilos “oficiais”, ligados a certas tendências ideológicas, que se concretizavam naquela “linguagem única”. Com isso, toda uma série de fenômenos estéticos permaneceu fora dessa perspectiva. Esse é, inclusive, o motivo pelo qual gênios como Cervantes ou Sterne não teriam encontrado interpretação teórica adequada em suas épocas: a cultura ocidental se estabeleceu tendo o monologismo como norma.

O próprio romance, que era tão afeito ao plurilingüismo, enveredou preponderantemente por esse caminho, quando elegeu uma única voz narrativa, unificando o narrador —aquele que conta— com o focalizador —aquele que vê. Assim, o papel problematizador ficou por conta daquela linha do romance que se desenvolveu sob o influxo do *Quixote* e do *Lazarillo*. Mas tal linha teve que pagar o preço de vicejar no subterrâneo (já que foi excluída dos cânones...) e contar com alguns grandes autores para promover a ruptura com a tradição e instaurar momentos de “crise” no romanesco.

Em momentos assim, é freqüente se proclamar o esgotamento, a morte do romance, mas talvez advenha justamente daí a incontestável vitalidade do gênero: de cada “crise”, o romanesco sai renovado e ainda mais forte.

Nós trabalhamos com a hipótese de que, na literatura brasileira, Clarice deflagra mais uma dessas crises: na década de 40, em plena vigência da voga engajada no Brasil, *Perto do coração*

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec-Unesp, 1988. p.73-84

selvagem rompe com soluções canônicas neo-realistas, força os limites entre os gêneros clássicos e instala no romance perspectivas do drama, da poesia, da teoria e da crítica.

Clarice escolhe um caminho insólito: o do romance sem ação externa, centrado na interiorização do relato, misturando passado e presente, realidade e imaginação, memória e desejo, falas de sujeitos distintos, falas distintas de um mesmo sujeito... Com isso, ela se afina com a tendência que passou a ser gradativamente mais valorizada a partir de fins do século XIX: a que problematiza a concepção unívoca de real, revelando a coexistência de perspectivas individuais de mundo. Mas nossa autora incorpora isso à própria estrutura da obra, visto que, por meio da alternância de foco narrativo, ela explicita visões de mundo em confrontação implícita e com isso instaura o multiperspectivismo nos seus romances.

Em função dessa sua estranheza, a arte clariceana, quando de sua estréia, desconcertou o público e a crítica, a qual foi obrigada a rever seus critérios de análise. Isso porque a tradicional valorização de aspectos do enredo ou a tipologia binária de romance em 1ª ou 3ª pessoa foi incapaz de dar conta de *Perto do coração selvagem*. Nesse livro —e no romanesco que ele inaugura—, não basta um mediador: mesmo quando se mantém o narrador heterodiegético e a referência de 3ª pessoa, pode-se ter eleito um outro focalizador. Ou seja, a mediação de apresentação se torna complexa, porque o narrador narra, mas o mundo pode estar refletido na mente de uma outra personagem. É o que o estudioso de ficção narrativa Franz Stanzel chama de *situação narrativa personativa*: o narrador clariceano rechaça o papel autoritário do narrador tradicional, de cuja perspectiva costumava emanar toda a estrutura e significação romanesca e passa a não mais conceber o universo narrado sozinho⁵. Ou seja, ele estabelece uma interação dialógica com outro sujeito: um tipo de personagem que Henry James denominou *personagem*

⁵STANZEL, Franz Karl. *Narrative Situations in the Novel*. Bloomington, 1971 p. 92-96

*refletor*⁶. Tal personagem detém um ponto de vista ao qual o narrador pode ou não aderir. Desse modo, para dar conta da complexidade não só da consciência, mas também da experiência humana — bem como da multiplicidade do real—, Clarice faz o leitor receber o evento duplamente mediado.

Essas são mudanças no sistema de comunicação literária que não foram obviamente inventadas por Clarice, mas foram trazidas à baila por ela num momento em que as preocupações narrativas eram outras e estavam voltadas para as soluções neo-realistas.

Juntando a essas questões estruturais preocupações em nível de conteúdo com a condição feminina —nada unânimes na época—, pode-se falar que Clarice Lispector promove verdadeira atualização no romanesco brasileiro. Assim, toda uma literatura é atualizada pela mediação feminina.

Embora nossa autora nunca se tenha abertamente declarado como feminista, as preocupações dessa ordem são inalienáveis de seu discurso. Primeiro, porque a grande maioria das suas protagonistas são mulheres. Além disso, as narrativas partem exatamente do universo de experiências femininas. Com uma inversão de perspectivas tal, ela questiona os lugares culturais prontos na comunidade histórica do ocidente e faz balançar as estruturas carcomidas da nossa cultura, forçando o leitor no sentido da sua revisão.

Se Clarice chega a afirmar que *escritor não tem sexo*, é principalmente por dois motivos. Antes de mais nada, porque a concepção de masculino e feminino clariceana é bem mais ampla que a convencional e pressupõe a noção de que o outro não é de todo diferente mas também imanente ao eu: o homem está na mulher e vice-versa. Isso fica muito bem representado no dialogismo inerente às consciências do universo clariceano —daí as considerarmos

⁶JAMES, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York: Charles Scribner's son, 1950. p.299-300

pluripessoais—: às vezes o eu trava um embate contra sua própria voz recalcada; outras vezes, o eu assimila preconceitos que não são os seus, como no caso de Joana, de *Perto do coração selvagem*, que diz ter *certeza de que dá para o mal*, incorporando a perspectiva de sua tia, por exemplo...

Foi Mikhail Bakhtin o primeiro teórico a estudar esse problema do dialogismo⁷. Todavia, partimos do conceito bakhtiniano de dialogismo como celebração da alteridade para, com o Professor Ronaldo de Melo e Souza, expandi-lo, compreendendo-o como interação de perspectivas distintas —ainda que dentro de uma mesma consciência, já que, para esse estudioso, “o outro é imanente e acessível ao dialogismo interno da auto-consciência”⁸. O dialogismo a que fazemos referência é, portanto, um pouco diferente do conceito bakhtiniano, porque Bakhtin trata do diálogo entre dois sujeitos distintos e nós estamos falando também do diálogo interno de uma pessoa, o “monodialogo” inerente a uma única consciência que é, na realidade, múltipla.

Portanto, a concepção clariceana de feminino e masculino é regida pela tensão harmônica dos “contrários”: Clarice aspira ao convívio pacífico das diferenças e não à mera ingerência de uma sobre a outra, o que acabaria redundando em opressão e monologismo, mesmo que se invertessem os pressupostos patriarcais, porque só se trocariam peças no poder.

Por outro lado, parece-nos também que, ao afirmar que *escritor não tem sexo*, Clarice deseja fugir ao estereótipo do “menor”, pois, ciente dos preconceitos sociais, certamente não desejava que sua produção fosse identificada ao banal ou sem valor dentro da sociedade.

O feminismo enquanto atitude política ou pensamento teórico está longe, ainda hoje, de ser uma postura pacificamente aceita. Contudo, apesar de a cultura masculina e a feminina

⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense, 1981. p.159-174.

⁸ SOUZA, Ronaldo de Melo e. A dialética da intersubjetividade. *Cerrados*, n° 4, p. 5-22, 1995.

conviverem, são duas culturas distintas, disfarçadas, há muito, sob o rótulo hegemônico de uma só. Isso porque os esquemas representacionais do ocidente foram concebidos a partir da centralidade e da visão soberana de um sujeito único, flexionado pela cor, branco, e pelo gênero, masculino, quer dizer, sempre estiveram a serviço do poder institucionalizado da patriarquia.⁹

A crítica feminista vem nos oferecer uma possibilidade de desconstrução dessas leituras consagradas. E o que a Clarice faz ao desconstruir o romance tradicional é justamente pôr em xeque pressupostos culturais herdados da tradição patriarcal. Com isso, sua ficção acaba por abalar os alicerces da estrutura repressiva do pensamento ocidental, que sempre pregou uma forma canônica de Verdade, de História, de Real —e conseqüentemente de sua representação. Isso sem levar em conta a estrutura pressupositiva do conhecimento: não existe Realidade em si ou Razão em abstrato, independente da interpretação do sujeito cognoscente, o que existe são verdades sustentadas por pessoas concretas, com diferentes interesses, desejos e receios.

Clarice abre espaço a uma veia que vai se desenvolver a partir do questionamento de diversos modelos de composição —desde paradigmas anteriores, quanto contemporâneos, e até seus próprios paradigmas, porque ela não se furta a uma postura crítica auto-reflexiva. É sob esse prisma que sua ficção se constitui como um dos mais legítimos representantes do espírito revolucionário que está na gênese do romance: o romanesco da Clarice comporta a própria desconstrução e incessante reconstrução, porque ela se indaga e se renova a cada livro. Ela cria uma espécie de “prosa em construção” e faz o romance no Brasil se defrontar com sua própria reinvenção, a partir da vocação experimental latente no gênero.

É assim que a mediação feminina de Clarice Lispector abre na literatura brasileira uma linha de tradição que legitima as perspectivas de mulheres, as quais antes dela entravam na

⁹ SCHMIT, Rita Therezinha. Apud: XAVIER, E.. In: RAMALHO, C. (org.). Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.16-17

literatura oficial enquanto personagem ou tema, mas não enquanto instância autoral e discurso, por serem sistematicamente excluídas dos cânones. Inclusive um pesquisador de mulheres precursoras no Brasil¹⁰ defende que o primeiro romance escrito por brasileiro teria sido escrito na verdade por brasileira: Teresa Margarida da Silva e Orta, em 1752, publicou *Aventuras de Diofanes*, quase um século, portanto, antes daquele que é considerado o primeiro romance brasileiro: *O filho do pescador*, do Teixeira e Souza, que é de 1843...

Apesar de todo esse caráter precursor da obra clariceana, muitos críticos, ainda hoje, vêem nela o inacabado, o falho, o incongruente. Mas o fato é que a “incompletude”, longe de ser defeito, faz parte do protocolo de seus romances, garante a eles coerência interna. Ela quer problematizar o discurso monológico da razão cartesiana, que vincula a existência humana unicamente à ordem consciente. Além disso, nos romances personativos, a mediação de apresentação é sempre complexa. Se a crítica desconsidera isso lendo a obra como se fosse apresentada por um único mediador, não há como deixar de encontrar nos enunciados incoerências, confusões ou falhas: não se trata de um sujeito que fala, mas de, pelo menos, dois: são duas mundividências, dois estilos em interação.

Em última análise, ao recusar o princípio de racionalidade hegemônica dos séculos passados, a obra clariceana trava um embate contra toda a civilização ocidental. Aliás, em crônica intitulada *O que eu queria ter sido*, Clarice nos revela que, quando criança, tinha o projeto de ser uma lutadora, de lutar pelo bem dos outros. Mas se questiona por que o destino a teria levado a escrever, em vez de desenvolver nela a qualidade de lutadora. O que ela não percebe conscientemente é que jamais abandonou seu projeto infantil.

¹⁰ VIDAL, Barros. *Precursoras brasileiras*. Rio de Janeiro: A noite, [s/d].p. 21-40.

Outra estratégia do protocolo clariceano para romper com a tradição romanesca é a hesitação de seus narradores. Alguns romances parecem que estão demorando a começar, como *A hora da estrela*, terminar, como *Perto do coração selvagem*, ou mesmo continuar, como *A paixão segundo G.H.* Já as narrativas canônicas costumam supervalorizar a figura do narrador: ele possui o estatuto de quem detém o conhecimento. Quando se abre um romance tradicional, o pacto já está dado: o narrador é aquele que vai passar a informação e o leitor, aquele que, humilde e silenciosamente, vai receber essa informação. A ficção clariceana inverte essa perspectiva: a humildade e o silêncio —transmudados em hesitação— passam a integrar o universo do narrador e no universo do leitor se introduzem elementos novos. Ele é convidado a abandonar a postura passiva e até a servir de apoio para que o narrador conte a sua história, como n' *A paixão segundo G.H.*, em que a mediadora pede a mão do leitor virtual para enfrentar *o que viu* e lhe dar forma.

Assim, através do questionamento existencial dessas personagens e da dúvida dos narradores sobre como narrar, a voz que se revela é a da mulher que, refletorizada nessas outras vozes, quer conquistar sua singularidade enquanto autora. Esse é um dos grandes projetos clariceanos.

O status pretendido por Clarice pode ser sintetizado por uma palavra recorrente na sua obra, aspiração de várias das suas protagonistas: o status de herói. O herói, em Clarice, é aquele que sai do lado das criaturas e passa para o lado da criação. Um dos embates que subjaz aos textos clariceanos é a luta pela auto-expressão: as personagens, ao procurar a forma de se expressar, de se comunicar com o mundo, acabam tomando consciência de si mesmas enquanto sujeitos, espelhando o que se passa em nível de enunciação, porque a mulher Clarice se constrói enquanto ser-autora, a cada novo livro. Tudo isso já está delineado desde *Perto do coração selvagem*: ele é uma espécie de meta-romance em que se fundem dois planos narrativos: a história de uma personagem-mulher que quer vencer os limites impostos pela sociedade e por si

mesma —a protagonista Joana— e a história da autora-mulher que quer vencer o sentimento de incompetência inculcado para encontrar o quê e como dizer —a própria Clarice “ela-mesma”. Ambas estão em luta pela expressão.

A heroicidade que a consciência pluripessoal de Joana busca já no início do livro (explícita quando seu pai diz a um amigo que ela “quando crescer quer ser herói”), é a de vencer o monovocalismo da cultura ocidental. Essa mesma heroicidade é perseguida em romances posteriores, seja pelas personagens, pelas narradoras, pela autora ou pelas três simultaneamente, o que nos autoriza falar de um projeto romanesco clariceano, cuja grande peculiaridade seria a de estar sempre “em construção”. Segundo Lúcia Helena Vianna¹¹, o desejo de ser herói traduz a ansiedade de sair do anonimato para o reconhecimento, de deixar de ser o “segundo sexo”, de vencer o esquecimento causado pela morte, traduz enfim um projeto de autoria.

Portanto, para nós, o surgimento de Clarice Lispector constitui um marco na literatura brasileira, porque ela funda uma linha de tradição que legitima sobretudo a voz das mulheres em esferas que tradicionalmente as têm silenciado. Se revolução pode ser entendida como mudança de paradigma, não seria exagero afirmar que Clarice protagoniza uma verdadeira revolução na nossa cultura. A intervenção de Clarice Lispector no romanesco brasileiro engendra um novo tipo de romance, diferente de tudo o que vinha se escrevendo no Brasil. Em *Água viva*, a protagonista da enunciação diz o seguinte: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve”. Invertendo a perspectiva tradicional, nós poderíamos dizer: Não era assim que se escrevia. Antes de Clarice.

¹¹VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*. O jogo dramático da relação homem/mulher na literatura. Niterói: EdUFF, 1999. p. 75;79