

Lídia Maria Nazaré Alves

CLARICE LISPECTOR E FRANZ KAFKA EM CENA:

NÃO TOMAR SEU SANTO NOME EM VÃO

**Niterói – Rio de Janeiro
Instituto de Letras de UFF
10/03/2009**

Lídia Maria Nazaré Alves

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CLARICE LISPECTOR E FRANZ KAFKA EM CENA:

NÃO TOMAR SEU SANTO NOME EM VÃO

Dissertação de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Comparada da UFF - , como requisito parcial à obtenção do título de Doutor (a) em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e vida cultural

Orientadora: Dra. Lúcia Helena.

**Niterói – Rio de Janeiro
Instituto de Letras de UFF
10/03/2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E VIDA CULTURAL**

Dissertação defendida em 10 de Março de 2009, às 14 h e aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lúcia Helena (Orientadora) (UFF)

Profa. Dra. Adriana Maria Almeida de Freitas (UERJ)

Profa. Dra Anélia Montechiari Pietrani (UNISSALE)

Profa. Dra. Denise Brasil Alvarenga Aguiar (UERJ)

Prof. Dr. Paulo Bezerra (UFF)

Profa. Dra. Mariângela Reis
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF

Agradecimentos

à minha orientadora, Dra. Lúcia Helena, que esteve sempre atenta durante todas as etapas do Doutorado, sabendo opinar, sorrir e calar nos momentos certos. Sua performance de mulher levou-me a refletir sobre as palavras de Adélia Prado: “Mulher é desdobrável”. Lúcia Helena é;

aos professores Dra. Anélia Montechiari Pietrani, Dra. Adriana Maria Almeida de Freitas, Dra. Denise Brasil Alvarenga Aguiar, Dra. Livia Reis, Dr. Paulo Bezerra, Dr. Pascoal Farinaccio, componentes da banca examinadora;

à FAPEMIG, pela concessão de bolsa de estudo, que me possibilitou apoio acadêmico neste trabalho;

aos meus pais, José Evaristo Alves e Maria Placedina Alves, pelo exemplo de vida, que continua me guiando;

aos meus familiares e meu padrinho Vivi, pelas orações, ajuda e consideração;

ao meu esposo, Patrik Ramos Areal, companheiro de jornada, que soube compreender e aceitar minhas longas ausências;

ao amigo Antônio Otaviano da Costa Franco, padre, que discutiu idéias sobre teologia, filosofia e opinou sobre questões religiosas.

ao Dr. Geraldo da Costa Matos, por ter me estimulado a prosseguir, neste caminho das letras;

aos diretores e professores do Departamento de LETRAS da FAVALE/Carangola e FADILESTE/Reduto, pelo estímulo;

aos professores do Departamento de Língua Portuguesa e Espanhola da FALE/UFF pela consideração e atenção que me dispensaram;

aos amigos do grupo de Pesquisa Nação e Narração, pela oportunidade de participação e de reflexão;

à Tânia, Nelma e Pâmela, funcionárias da Pós-Graduação, pela atenção.

aos meus sobrinhos, pelo carinho;

ao José Victor, pela presença incondicional.

Dedico este trabalho aos meus alunos de outrora e os de agora, e também à Secretaria do Estado de Educação de Minas Gerais.

Abstract

In this search I study the context and the theme and four texts: three by Clarice Lispector and one by Franz Kafka. By Clarice I chose the short stories “Love” and “The smallest woman in the world”, from *Family ties* (1960) and the novel *The passion according G.H.* (1964). By Kafka I chose the short story “A report for one academy”, from *A rural physical* (1919).

This choice is to show the necessity of to prove three aspects from language that are in the basis of organization of any representation System, for example: The act of named is violent because it can promote marginalized construction, the organized language from the fix of the shape is limited in its representative function, the organized language from flexibilization of the shape is capable to throw light over two previous limitations as well as potencial result.

Key-words : Clarice Lispector, Franz Kafka, language, representation, marginalized

... Nasci para escrever. (...) Cada livro meu é uma
estréia penosa e feliz. Essa capacidade de
me renovar toda à medida que o tempo passa é o que
eu chamo de viver e escrever. (...)
Quanto a meus filhos, o nascimento deles
não foi casual. Eu quis ser mãe.(...)
Os dois meninos estão aqui, ao meu lado. Eu me orgulho
deles, eu me renovo neles, eu acompanho seus
sofrimentos e angústias. (...)
Sei que um dia abrirão as asas para o vôo necessário,
e eu ficarei sozinha. (...) Quando eu ficar sozinha,
estarei seguindo o destino de todas as mulheres.

Clarice Lispector

SUMÁRIO

Introdução – A palavra adâmica e a arte de (des) colonizar.....	2
1. Do título/tema.....	3
1.1. A Arte de colonizar.....	6
1.2. A Arte de descolonizar.....	10
1.2.1. Clarice Lispector e Franz Kafka.....	12
1.3. O neo-bezerro de ouro.....	17
1.4. Das hipóteses.....	19
1.5. Do aparato teórico.....	20
1.6. Dos capítulos.....	22
Capítulo I – Do literário ao literal, a travessia do oposto.....	25
1. A travessia da letra e das personagens clariceanas.....	26
1.1. “Amor”.....	32
1.2. O velho e o novo saco de tricô:autenticidade e inautenticidade da arte..	42
1.3. A paixão segundo G.H.....	56
1.4. Arrumar é achar a melhor forma: autenticidade e inautenticidade da arte.	61
Capítulo II – O nascimento e o resguardo da palavra adâmica de Clarice Lispector e Franz Kafka.....	63
1. Clarice Lispector e o ponto cego da linguagem.....	64
2. Kafka e o <i>non sense</i> da linguagem de Pedro Vermelho.....	74
Capítulo III – Ponto de apoio para esta pesquisa: O “teatro de variedades” da palavra.....	92
1. O “teatro de variedades” da palavra racionalizada.....	93
2. O “teatro de variedades” da palavra poética.....	98
3. A linguagem racional e a linguagem em estado de natureza selvagem.....	99
3.1. Síntese de “A menor mulher do mundo”.....	100
3.2. Síntese de “Um relatório para uma academia”.....	103
3.3. Estratégias do narrador clariceano.....	105
Capítulo IV – Linguagem e construção da alteridade.....	113
1. O nome “pétreo” de Marcel Pretre.....	114
2. Desagravo:A pulverização do verbo descobrir.....	128
2.1. Desagravo: Pulverização do explorador Marcel Pretre.....	134
Capítulo V – Poética do desagravo.....	139
1. Arte e manhas da linguagem: a fluidez do nome Pequena Flor.....	140
1.1. Consciência do ato.....	150

Capítulo VI - Claritas.....	169
1. A recusa do texto à representação.....	170
1.2. A ladainha do rosário.....	175
1.3. O escoar dos sentidos.....	177
1.4. O rumorejar da linguagem.....	182
1.5. Sob o silvo da serpente.....	188
1.6. O sentimento amor obtura o vazio da letra.....	193
Considerações finais.....	197
Resumo.....	211
Bibliografia.....	212

ABREVIATURAS GERAIS UTILIZADAS

A hora da estrela.....	HE
A paixão segundo G.H.....	PSGH
Laços de família.....	LF
Um médico rural.....	UMR

Introdução - A palavra adâmica e a arte de (des) colonizar

Pois mesmo a linguagem que a criança aprende é breve e simples, apenas o essencial.

Clarice Lispector¹



FIGURA 1 - *Angelus novus* - Paul Klee

Minhas asas estão prontas para o vôo
Se pudesse, eu retrocederia.
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo'.²
(KLEE: apud. BENJAMIN, 1996, p. 226.)

FONTE – BENJAMIN, 1996, p. 226.

¹ *Laços de família*, 1960, p. 79

² *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1996, p. 226.

Não pronuncie em vão o nome de Javé seu Deus.

Êxodo 20:7³

Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse. O homem deu então nome a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras.

Gênesis 2:20⁴

1. Do título/tema

O título/tema deste estudo é uma tentativa de sintetizar as reflexões que desenvolvi ao longo desta pesquisa. Ele está relacionado diretamente a três textos. Um estudo crítico feito por Silviano Santiago, que se encontra no livro *Uma literatura nos trópicos* (1978), intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano” e dois textos literários: um conto escrito por Clarice Lispector intitulado “A menor mulher do mundo”, que se encontra no livro *Laços de família* (1960) e um conto escrito por Franz Kafka intitulado “Um relatório para uma academia”, que se encontra no livro *Um médico rural* (1919).

Meu ponto de partida foi o estudo do tema e do modo como ele foi desenvolvido no conto de Clarice Lispector. Com relação a ele o conto apresenta um narrador/focalizador que narra e que expõe seu ponto de vista sobre uma notícia que ele leu no “suplemento colorido dos jornais de domingo” (LF, p. 79). A notícia tem como referente a descoberta de uma mulher africana e o ato de sua nomeação, feito pelo “explorador francês Marcel Pretre” (LF, p. 78), que a chama “Pequena Flor” (LF, p. 79). O conto corre sem aparente novidade. Inicialmente acreditei que o nome agradara a

³ *Bíblia Sagrada*, 1990, p. 20

⁴ *Bíblia Sagrada*, 1990, p. 16.

mulher. Contudo, quando a notícia de sua descoberta é veiculada na mídia, “Pequena Flor” é convertida em “Escura como macaco” (LF, p. 50). A partir desta comparação os leitores do suplemento dos jornais organizam seus pontos de vista sobre a mulher, nomeando-a de forma a torná-la diferente deles. Esta mudança repentina de perspectiva, de “Pequena Flor” a “Escura como macaco” e de “Escura como macaco” a muitos outros apelidos é que me fez voltar inúmeras vezes ao texto e perceber que a manipulação da linguagem, quando fixada, estereotipada, pode criar a alteridade e que o ato de nomear, que dispensa o nome próprio, burguês, pode fazer parte deste processo de manipulação.

Após esta percepção, eu precisava justificá-la. Empreendi uma leitura lenta e reflexiva, buscando formas de argumentar a respeito, dentro do próprio conto. Tarefa difícil, porque a mulher nomeada é desprovida da linguagem articulada e sua contrariedade por ter sido nomeada é manifestada a partir da linguagem gestual. Além disso, sua apresentação alterada na mídia não era de seu conhecimento.

Foi então que li o conto de Franz Kafka “Um relatório para uma academia” e encontrei nele uma personagem muito parecida com a personagem “Pequena Flor”, comparada a um macaco. Trata-se de “Pedro Vermelho” (UMR, p. 61) um ex- macaco. Entre o ato de narrar e o de focalizar ele faz ver com maior clareza o incômodo que lhe causa o nome “descabido” (UMR, p.61) que recebeu, no ato de sua captura, e as notícias que saem nos jornais sobre ele.

Assim, a linguagem articulada que falta à mulher africana, com que ela expressaria o seu incômodo, diante do ato de ter sido nomeada, pode ser melhor compreendida pela linguagem des-articulada do narrador “Pedro Vermelho”. Este aspecto temático de minha percepção, sobre o conto de Clarice Lispector, foi iluminado pelo conto de Franz Kafka.

Além deste aspecto há uma estreita relação entre a engenharia dos textos de Clarice Lispector e de Franz Kafka. A impossibilidade de articulação da linguagem da mulher africana - que nem por isso deixa de se comunicar, só que o faz com o corpo – levou-me a compreensão de que também o macaco “Pedro Vermelho” era incapaz deste ato, e que, como “Pequena Flor” também se comunica por gestos a que os humanos atribuem sentidos e por sons desarticulados que promovem sua perda.

As impossibilidades de ambos é um aceno para o fato de que o sentido original do nome adâmico vem se esvaindo, na medida em que ele vem se convertendo em discurso para fins de comunicação. Este discurso por sua vez é limitado em sua tentativa de representar o real “tal qual”. Lembro que ambas as personagens são o mais primitivas possíveis.

Neste caso, a palavra instrumental, para fins de comunicação, já não apresenta mais a possibilidade de trazer o objeto nomeado à luz, como ocorreu num primeiro estágio desta nomeação. Pelo contrário, o uso habitual desta palavra sobrecarrega o que com ela é nomeado. Tanto “Pequena Flor” quanto “Pedro Vermelho” são achatados pelos nomes que recebem para serem divulgados, porque seus nomes já possuem um sentido *à priori*.

É por este motivo que tanto o narrador/focalizador do conto clariceano como a narrador/focalizador do conto kafkiano estão em busca de uma “palavra plena” (UMR, p.64) capaz de esclarecer melhor as informações que desejam comunicar. No primeiro caso, a informação sobre a descoberta da mulher e, no segundo caso, a informação sobre a sua captura. Diante desta questão, a impossibilidade de articulação de ambas as personagens acena para o processo de desautomatização da palavra instrumental que ambos os escritores operam em seus contos, a fim de mostrar seus “pontos cegos”⁵. De

⁵ Termo que utilizo, a partir da leitura que faço do conto “Amor” de *Laços de família* (1960). Neste conto é um cego que viabiliza o ato de ver da personagem Ana.

fato, foi na tentativa de acessar algum sentido para a linguagem gestual da mulher e da fala des-articulada do macaco africano que me detive no detalhe do esvaziamento do sentido da palavra instrumental e reconheci nela a palavra adâmica de ambos os escritores. Neste aspecto da engenharia textual foi o texto de Clarice Lispector que iluminou e de Franz Kafka.

Assim a relação existente entre os textos de Clarice Lispector e Franz Kafka com o título/tema deste estudo é o fato de que, em ambos os contos, os nomes atribuídos às duas personagens principais foram utilizados de forma que as converteram na alteridade.

O texto crítico de Silviano Santiago também iluminou o tema do conto de Clarice Lispector. Isso porque no referido texto, o crítico desenvolve um estudo sobre o modo como os códigos religioso e lingüístico foram impostos aos índios brasileiros pelos colonizadores e pelos jesuítas. No início houve resistência, que a História oficial calou.

Por isso observo que o conto de Clarice Lispector pode ser entendido como uma alegoria do processo de colonização dos nossos índios. Isso de acordo com a leitura que Silviano Santiago faz deste processo no referido texto. Quero dedicar um espaço maior para este texto de Silviano Santiago, a fim de explicar sua relação com o título/tema e com os contos que venho abordando.

2. A arte de colonizar

No artigo em questão Silviano Santiago afirma que a imposição dos códigos lingüístico e religioso aos índios brasileiros, foi mediada pela arte teatral. Inicialmente os diálogos eram traduzidos do Português para o tupi-guarani e as cenas eram montadas a fim de tocar o emocional. O quadro vivo do martírio de São Sebastião, com o corpo

cravado de flechas, pela causa religiosa, contribuiu para que eles aceitassem a imposição dos códigos, no início com resistência, mas depois com bastante tolerância.

Motivados principalmente pela força desta arte persuasiva/representativa acreditavam-se naturalmente desejosos do conhecimento daquele Deus por quem São Sebastião morria e que era o mesmo Deus que os europeus lhes traziam.

A partir desta estratégia não resistiram à aprendizagem da língua em que a palavra divina circulava. Gradativamente os textos traduzidos para o tupi-guarani e o seu sistema do sagrado vão sendo substituídos pelo modelo europeu até alcançar a unidade e a pureza e chegar a um ponto em que, “[a] América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original” (SANTIAGO, 1978, p. 11-28), mas na sua origem, ou seja, na palavra adâmica apagada completamente pelos conquistadores. Assim, continua o crítico “[o] fenômeno da duplicação se estabelece como única regra válida de civilização” (SANTIAGO, 1978, p. 11-28).

Este estratagema faz-me refletir sobre a violência simbólica que cimentou a ideologia do colonizador europeu no novo mundo. No caso em questão cria-se e inculca-se um desejo aparentemente inocente: o conhecimento de Deus, para, em seguida, dar-se o golpe de misericórdia: a imposição da língua a partir da qual será organizado e/ou reorganizado e veiculado os bens culturais do colonizador. Dupla transgressão porque, no tocante ao código lingüístico, os elementos autóctones já tinham sido nomeados, ou seja, a função adâmica do homem já se efetivara e, uma vez criado, mantinha-se em estado de natureza selvagem. A segunda epígrafe que abre esta introdução faz alusão a este aspecto do nosso processo de colonização.

O código lingüístico do europeu já havia sofrido alterações por ter sido manipulado, pelo “projecto enciclopédico” (FOUCAULT, 1966, p.61) para organizar o

mundo, “nos fins do século XVI ou nos primeiros anos do século seguinte” (FOUCAULT, 1966, p.61). Neste período este projecto sugeria “não refletir o que se sabe no elemento neutro da linguagem (...), mas reconstituir, pelo encadeamento das palavras e pela sua disposição no espaço, a própria ordem do mundo” (FOUCAULT, 1966, p.61).

Nota-se aqui que a sintaxe funciona como uma espécie de *à priori* do pensamento, inibindo-o. Neste caso os europeus estavam conscientes desta “queda” que é entendida por Benjamin como a “perda dolorosa da imediaticidade do objeto nomeado, perda que se manifesta no plano lingüístico, por uma espécie de ‘sobredesignação’ (*Überbenennung*), uma mediação infinita do conhecimento que nunca chega a seu fim” (GAGNEBIN, 2007, p. 18).

Neste caso, faz-se necessário recuperar a imediaticidade deste objeto, que é o nome, de forma a devolver-lhe o frescor, este nome palavra poética é o que chamo palavra adâmica.

De posse deste conhecimento a imposição do novo código foi perversa, porque sua compreensão, enquanto signo de um conhecimento específico, fixo, fica negado ao índio, que se perde na estranheza deste novo bem cultural, construído sobre os despojos dos bens culturais autóctones. Eu quero dizer que o europeu já estava consciente da contingência do signo e da sintaxe que com ele se constrói, em sua tarefa representativa, mas isso não evitou que ele o impusesse aos índios.

No tocante ao código religioso, os índios já possuíam suas crenças, seus rituais, seus deuses; seu Sistema de representação enfim, e foram levados a aceitar uma espécie de segundo Deus, mais controlador que, obviamente, seus espíritos livres não alcançavam. Muita prática religiosa acabou sendo realizada à margem e, em virtude

disso, sendo entendidas como práticas irracionais “outras” práticas, e é claro que o mesmo ocorreu com a língua.

Ironicamente, a imposição de ambos os códigos fizeram com que o colonizador infringisse uma antiga Lei, que se encontra na esfera do sagrado: a utilização do nome de Deus em vão. A veiculação de peças teatrais religiosas na referida língua, acabaram fixando-a, convertendo-a em estereótipo. Como já nos lembrou Barthes (2006) o estereótipo é exatamente esta

palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse a cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse ser deixado de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia que pretende a consistência e ignora a sua própria insistência (BARTHES, 2006, p. 52).

Diante deste recurso, a autenticidade dos códigos dos índios, construídos na e pela tradição, foi destruída. Com isso a marca do sagrado que toda língua e religião originais encerram corromperam-se. O sentimento de perdição diante dessa “tábua” – só que esta legitimamente inquebrável por conta da unidade e pureza do novo código - aconteceu e permaneceu.

Através da repetição convertida em estereótipo, ideologias arbitrárias estão se convertendo em verdades tão sólidas que se torna difícil mesmo questioná-las. Nietzsche fez o reparo de que “a ‘verdade` não era outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas” (NIETZCHE: apud. BARTHES, 2006, p. 52). A marginalização resultante de tais procedimentos pode ser irrecuperável. Desta forma o segundo mandamento da lei de Deus fica corrompido, já que sua construção intenciona evitar que seu nome seja utilizado para acobertar injustiças e opressão e justificar um sistema que fabrica injustiças na defesa de interesses pessoais ou de grupos.

Resumindo. Fica evidente para mim que a aprendizagem e a escrita da língua portuguesa se dão a partir da construção e da inculcação nos índios do desejo do conhecimento de Deus. A partir desta manobra a ideologia do colonizador fêz-se dominante e dificilmente contestável no novo país colonizado.

Doravante, toda a História do Brasil com seus Sistemas de representação ideológicos, dentre os quais se encontra a estética literária estava marcada por esta imposição. Já que viria escrita, organizada e compreendida a partir destes novos bens culturais. Manter esta dependência cultural, significa manter aberta a ferida, cultivar o estigma, civilizar o ímpeto e conter a indignação. Significa ainda silenciar a nossa cultura, que tenderia ao desaparecimento por analogia, e traços da nossa identidade ligados aos elementos naturais da terra.

Civilizar-nos a partir do ponto de vista do colonizador é um ato de resignação. Ele nos torna colonizáveis para os próximos exploradores. O neo-colonialismo o exemplifica.⁶

Nesses termos é esta a relação existente entre o título/tema deste estudo e este texto crítico de Silviano Santiago. O “[n]ão tomar seu santo nome em vão” nesta relação advém das conseqüências perversas do modo autoritário como os códigos religioso e lingüístico foram impostos aos nossos índios.

3. A Arte de descolonizar

⁶ Apesar dos esforços dos escritores, do crítico (s) e de outras artes este movimento não foi sufocado no berço e hoje, nossa cultura e a formação da nossa identidade, encontram-se sob o seu jugo. Estando consciente deste perigo, voltei àquele artigo para compreender melhor o motivo pelo qual estamos tão sujeitos e somos tão receptivos a estes bens culturais estrangeiros que nos alienam, tornam-nos dependentes da sua fluidez, tornam-nos inseguros, encerram-nos no medo e emperram, com tudo isso, o nosso doloroso desenvolvimento. Ancorei-me num porto (in) seguro: o modo como concebemos e manuseamos o código lingüístico atualiza o processo de colonização, resultando no neo-colonialismo. O desequilíbrio que estamos experimentando é pré-fabricado. É preciso atingir o seu coração: a palavra. Utopia? Não. Quando um indivíduo redireciona a sua ação, em prol do bem-comum, todo o universo experimenta um instante de paz.

Apesar de tudo isso nesse processo de historicização da linguagem, outros elementos vieram sendo introduzidos em seu *corpus*, trata-se de alguma coisa que escapa daquilo que consideramos oficial. Essa presença insistente, evidenciada mais na oralidade é o eco daquela língua original do autóctone, que veio se perdendo ao longo do processo de colonização.

Lutar para fazê-los surgir em nossa linguagem, tanto através do texto Iterário quanto através do texto crítico é uma forma de fazer justiça aos nossos antepassados e apresentar a posteridade com uma linguagem “mestiça”, que viabiliza sempre a capacidade de “pensar o pensamento”. Única forma de garantir a libertação do homem.

Progresso para a classe dominante e ruína para a classe dominada o passado deve ser (re) visitado, a partir de uma atitude no “agora” a fim de que o “conformismo” (BENJAMIN, 1996, p. 224) seja interceptado naquele ponto em que a liberdade é ameaçada, sem que o sujeito histórico tenha consciência disso.

Alterar o passado, por uma ação no presente, com vistas a corrigir um erro futuro, pressupõe uma concepção alegórica da História e do tempo. Esta nova concepção benjaminiana, que ilumina esta pesquisa, é uma forma de não fazer ouvidos moucos à voz e de não dar as costas àqueles que pereceram em luta.

Missão profética esta dos que se dedicam à revelação desta verdade. No Livro do profeta *Ezequiel 1-3* ele recebe de uma criatura aurática, metamorfoseada a partir de diferentes reinos da natureza, um rolo de pergaminho “escrito por dentro e por fora, e o que estava escrito eram lamentações, gemidos e gritos de dor”, a criatura pediu-lhe que comesse o rolo “[c]oma esse rolo, e depois vá levar a mensagem para a casa de Israel”. Adverte-o que guarde a mensagem que será transmitida na memória.

Observo que todos os elementos deste conjunto: a criatura alegorizada, o pergaminho original, a escrita alegorizada e o ato de guardar a mensagem na memória fazem ver a necessidade de resguardá-los ao máximo, a fim de não se deixarem fixar. Vê-se que trazer à tona este passado não é uma empresa fácil, já que este não pode ser fixado pela escrita.

É preciso coragem e agilidade para enfrentá-lo uma vez que, no caso da História e da Literatura, ele será revelado por uma linguagem que em combate crescente com o processo de modernização, organizado em torno da fluidez das mercadorias e da manipulação da linguagem para fins de propaganda, não pode se deixar fixar. A expressão facial do *Angelus Novus* de Klee, na epígrafe da introdução deste capítulo assim o previne.

4. Clarice Lispector e Franz Kafka

De acordo com nossa história literária observo que duas têm sido a maneira de fazer literatura no Brasil, desde a colonização: uma voltada para a aceitação desta condição cultural, ideológica portanto e outra, contra-ideológica que busca questioná-la. No primeiro caso temos o que os teóricos chamam *mimesis* da representação e no segundo caso a *mimesis* da produção.

Usando a terminologia de BARTHES (2006), a primeira resulta no “texto de prazer” e a segunda no “texto de fruição”. Este é aquele tipo de texto que sugere um estado de perda, aquele que promove o desconforto, e que, por isso mesmo “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”

(BARTHES, 2006, p. 20-1), aquele é o tipo de texto “que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável*⁷ de leitura” (BARTHES, 2006, p. 20).

Alguns escritores trabalham com essas duas escritas ao mesmo tempo. É o caso de Clarice Lispector que nos faz entender que a literatura tem sua maneira peculiar de promover este encontro com o passado, a partir do tema e principalmente de sua forma de escrever. Qualquer acontecimento no presente que aponte para um malogro do passado pode servir de pretexto para que este passado seja revisitado como acontece no conto “A menor mulher do mundo”. Este conto parte de uma informação que o narrador leu no jornal. Entendo-o como uma alegoria do processo, real e lingüístico, com que se efetivou o processo de colonização dos índios. Coerente com o tema e com as linguagens que encena, seu narrador/focalizador entra na selva africana armado com uma linguagem totalmente camuflada e com um “machado pequeno” (LF, p.79), única forma de sobreviver naquele espaço entre “feras” (LF, p.79).

É assim que cá do Brasil ela contribui para que “[a] América Latina institu[a] seu lugar no mapa da civilização ocidental” (SILVIANO SANTIAGO, 1978, p. 11-28). Isso “graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SILVIANO SANTIAGO, 1978, p. 11-28).

A atitude literária de Franz Kafka em muito se aproxima de Clarice Lispector. A partir do seu conto alegórico, percebemos com maior lucidez o esforço do ser humano ao atravessar da natureza para a cultura. Um dos motivos deste esforço encontra-se na necessidade de apreensão da linguagem instrumental para fins de comunicação. Sua limitação acaba atingindo os que dela se servem, tornando-os limitados também.

⁷ Grifo do autor.

A partir deste texto de Silvano Santiago e outros afins observo que toda sociedade que atravessa da natureza para a cultura experimenta esta alteração do nome para o discurso opressor e da identidade ligada aos elementos autoctones para outra através dos seus sistemas *genderizadores*⁸.

Por isso acredito que realçar este aspecto da linguagem, a existência do nome prescindindo à do discurso, limitado em sua função representativa - é importante, porque a arte literária e o materialismo histórico andam em busca de uma marca primeira de “outrora” da linguagem que possa ser abstraída de sua função instrumental, para fins de comunicação, que resulta na organização dos Sistemas de representação.

Esta busca que só pode acontecer na contramão da linguagem discursiva e a “contrapelo” da História que lhe é tributária, é bastante produtiva. Sendo o homem atual o resultado de uma construção histórica é importante que ele reflita sobre o processo de construção da sua identidade e da de seu país, sobre as ideologias dos Sistemas de representação que o constitui como ser e sobre o modo como esta ideologia é *incutida* e incorporada nele e por ele. Já se sabe que tanto a linguagem quanto a identidade encontram-se alteradas e isto se dá para fins de ajustamentos sociais que intencionam construir e manter a Ordem estabelecida cimentada em torno da relação centro/margem que caracteriza a História.

No caso de países que foram colonizados, como o Brasil, por exemplo, essa busca torna-se condição *sine qua non* para que reflitamos sobre a formação da nossa identidade e sobre pontos a partir dos quais malogros históricos, como a relação dominante/dominado, que encontra suas origens na relação colonizador/colonizado, por exemplo, tomaram forma.

⁸ Este termo foi utilizado por Lúcia Helena em inglês, na esteira de Teresa de Lauretis, para ser diferenciado de “gênero literário”. Assim tal designação que será mantida nesta forma remete “a gênero (masculino e feminino) não como referência ao imediatamente sexual, biológico ou natural, mas como uma relação cultural, social, predicada pela oposição dos dois sexos biológicos” (HELENA, 2006, p. 25).

Assim, revelar o aspecto cultural desta Ordem estabelecida é o primeiro passo para a busca de uma forma mais humana e menos perspectivista de organização de qualquer Sistema de representação, berço daqueles que fazem acontecer e também daqueles que escrevem a história.

A literatura, “além do bem e do mal”, quando descomprometida com a representação “tal qual” da realidade, e com a manipulação severa e perversa deste discurso político, *genderizador* empenha-se na travessia do atual estágio deste discurso para a sua condição primeira que, para Walter Benjamin é a língua adâmica. Para ele quando esta língua reconhece o objeto como criado, “ela o conhece na sua essência imediata” (GAGNEBIN, 2007, p. 17-8), razão pela qual “os nomes adâmicos só dizem de si, isto é, já do objeto na sua plenitude” (GAGNEBIN, 2007, p. 17-8).

É assim que “a cegonha, tão louvada por causa de sua caridade para com seus pais, é denominada em hebraico *Chasida*, quer dizer, bondosa, caridosa, dotada de piedade” (DURET: apud. FOUCAULT, 1966, p. 59), da mesma forma que ‘*Sus*, o nome do cavalo, deriva do verbo *Hasas...* verbo que significa educar-se, porque, entre os animais que têm quatro pés, o cavalo é o único altivo e bravo, como Job o descreveu no capítulo 39.” (DURET: apud. FOUCAULT, 1966, p.59).

Neste ensaio de 1916, estou observando que é a plenitude do nome que o resguarda, é a sua condição de não ser designado e sim de ser um sinal certo e transparente do objeto ou seja de significar. Vê-se que essa forma motivada de organização do signo é menos passível de equívocos e ambigüidades no ato de sua manipulação porque direta, quase literal. O narrador/focalizador do conto clariceano está um busca de um nome que devolva para uma mulher sua identidade alterada, por uma nomeação imprópria. O narrador/focalizador de Franz Kafka, por sua vez, repele o

nome recebido e, ao se colocar em busca de sua “palavra plena”, manifesta sua necessidade de devolver à palavra, qualquer que seja, sua condição adâmica.

Todavia, essa transparência foi destruída a partir de uma manobra que, substituindo o significado motivado pela designação, racionalizou o signo, convertendo-o em “signo do conhecimento” (FOUCAULT, 1966). Este procedimento desmotivador do signo só foi possível por conta da arbitrariedade estabelecida entre o significante e o significado. Isso não seria um problema se o signo resultante deste processo não reivindicasse a capacidade de representar com exatidão a realidade e o pensamento para fins de comunicação e de organização social. Mas ele reivindica e devido à arbitrariedade a que me referi, ele forja esta realidade, porque não é suficiente para representá-la. É neste “forjar” que o ser humano é “enredado”.

Los signos complementan la realidad y la interpretan arbitrariamente mediante el efecto de señalar diferencias, de forma que nos permiten crear significado a partir de esas diferencias, (TRIFONAS, 2007, p. 55)⁹, tudo isso “com la intención de identificar y comprender a que se refieren los signos em el mundo externo (TRIFONAS, 2007, p. 55)¹⁰ .

Decerto que a realidade existe ainda que construída. Nós estamos aqui para confirmarmos isso. Acontece que não estamos sós no mundo, por isso ele precisa ser organizado. O processo de organização desta sociedade é registrado pelos signos de distintas naturezas. No Ocidente eles são organizados em termos opositivos que assinalam diferenças, poderiam ter sido organizados de outra forma, certamente. Assim nós acessamos a realidade a partir dessas diferenças.

Agora, a realidade não é a mesma em países diferentes, mas os signos que utilizamos para acessá-la são os mesmos. O binômio branco e negro parece pertinente

⁹“Os signos completam a realidade e a interpretam arbitrariamente mediante o efeito de assinalar diferenças, de forma que nos permitem criar significado a partir dessas diferenças.” Tradução minha.

¹⁰“com a intenção de identificar e compreender a que se referem os signos no mundo externo.”

para o europeu, antigo colonizador. Qual seria a nomenclatura para os não brancos e os não negros? mestiços? Pardos? Amarelos? Nenhum desses termos parece natural. Todos carregam um estigma herdado do passado.

Por este caráter binário bem marcado, o ser humano fica rendido em seu pensamento entre o ou isso, ou aquilo. Além disso existe todo um pensamento ocidental referendando e solidificando este princípio. Não é novidade afirmar que o “valor” mais fundamental de todos seja “o princípio da não-contradição” (DE MAN, 1993, p.143). Como afirmar e negar uma mesma coisa ao mesmo tempo? Todavia uma observação desta realidade nos faz entender que as coisas não são bem assim. Não termos habilidades para afirmarmos duas coisas ao mesmo tempo não significa que as duas coisas ao mesmo tempo não possam existir.

Sendo assim movemos e acessamos a nossa “realidade” a partir desses dois princípios organizados para acessar a “realidade” do colonizador em seus fins políticos. De qualquer forma, ainda que postulados, são os signos que nos permitem organizar o mundo, formatá-lo, torná-lo real para nós. Mas se não nos damos conta desses aspectos, dessas contingências, tomamos o mundo, o nosso *em torno* pelo signo que o representa e não por ele mesmo. As mentes iluminadas pelo brilho da moeda estão de posse desse segredo e sabem muito bem como utilizar-se dele.

5. O neo - bezerro de ouro

Hoje qualquer significado pode ser colado, sobreposto, num determinado significante e depois fixado para qualquer fim. Esses fins numa sociedade capitalista sempre favoreceram a classe dominante, herdeira de todos os vencedores precedentes. Não podendo por isso serem vistos sem certa desconfiança. O novo significado ganha vida e se faz valer através de sua fixação que se dá pela repetição, com isto cria-se o

hábito que automatiza o pensamento. Tanto Clarice Lispector quanto Franz Kafka procuram desgastar o peso do significado da palavra a fim de devolver-lhe o frescor.

É assim que o significante “Fantástico” que tradicionalmente significa algo maravilhoso, inocente, próprio para o imaginário, pode servir de isca para nomear um programa da “Rede Globo” que exhibe em horário nobre, informações que nada têm a ver com o imaginário, posto já virem explicadas. Fatos reais, geralmente catastróficos e violentos, com cenas hediondas, que em certos filmes de ficção seriam censuradas por acreditarem-nas nocivas à personalidade. Em ambos os casos perde-se a significação primeira do nome tradicional e um novo significado vai sendo construído e este pode ser conduzido para outro, infinitamente. Assim a inocência evocada pelo primeiro código serve para atrair o olhar do telespectador, para fins diversos, dentre os quais, a colonização de seus gostos, a partir de anúncios que entremeiam os quadros apresentados e também a partir dos próprios quadros. Poderíamos perguntar até que ponto as cenas de reconstituição dos crimes não instigam o gosto para o consumo de filmes que exibem temas afins e os males sociais advindos destes “gostos”.

Assim também os nomes “Alfa”, “Ômega”, “Pálio” do imaginário mítico-cristão europeu, mas agora nosso também, pode referir-se tanto a Deus e ao tecido amarelado-creme que cobre o “Santíssimo Sacramento” nas procissões da igreja Católica na Itália, quanto a um tipo de carro da marca “Fiat”, esta italiana, e “Chevrolet”. Esse nome “Fiat”, por exemplo, refere-se, no referido imaginário, ao “Sim” de Maria – é de Maria mãe de Jesus que falo. Observe a facilidade com que os nomes, símbolos de proteção, já cristalizados e fixados, no e pelo imaginário mítico-cristão-europeu foram transladados para os carros.

Toda a autenticidade primeira dos nomes, marcada pelo seu caráter ritual, a fim de elevar o ser à esfera do sagrado, vem servindo a propósitos políticos. A função social

dos símbolos vem sendo radicalmente alterada. A linguagem não nasceu para subjugar o ser humano e sim para conduzi-lo à plenitude. E para isso ele precisa ser reintroduzido no uso de seu livre arbítrio. Um pensamento automatizado não é capaz disso.

No entanto, é graças à arbitrariedade do signo nesta relação significante/significado, possibilitando a migração dos sentidos que a literatura moderna vem conseguindo despertar o leitor para este aspecto violento e colonizador da linguagem, ou seja, que “[l]a história es un texto. Uma superfície brilhante. Um conjunto de signos” (TRIFONAS, 2007, p. 36)¹¹ e que a sua identidade é criada a partir da manipulação destes signos.

Diante de um texto bem escrito, alegórico, acontecem então ininterruptas metamorfoses: da linguagem, da História e do ser. Todo o mundo ou todo um mundo pode ser (re) visitado, (re) criado, (re) pensado. A alegoria assim o possibilita. Nesse sentido este tipo de texto pode promover o “apocalipse” da linguagem e, além disso fazê-la renascer, incessantemente, assim como o demonstrei com a palavra “fantástico”. Até porque a alegoria tende para este apagamento – escritura e letra - como forma de reconhecimento da impossibilidade da linguagem representar fidedignamente o real, qualquer que seja ele, e como forma de sugerir uma nova condução e concepção de escrita deste real pelo viés da *mimesis* da produção.

Entendo que na nossa condição de país pós-colonial, latino-americano e subalterno é esta a reação que um bom texto deve causar no leitor. É o seu posicionamento contra-ideológico, em todos os sentidos, que pode devolver-nos a capacidade de pensar o pensamento, perdida com a automatização e fixidez da linguagem, resultante de sua forma linear e de sua função instrumental.

¹¹“A História é um texto. Uma superfície brilhante. Um conjunto de signos.” Tradução minha.

6. Das hipóteses

Com esta pesquisa pretendo examinar e demonstrar três hipóteses, a saber:

1. A nomeação do ser humano que prescinde do nome próprio é um ato de violência.
2. A palavra racionalizada utilizada para fins de comunicação e artístico não é capaz nem de comunicar nem de representar a realidade “tal qual”.
3. A palavra poética, que estou chamando palavra “adâmica”¹², é capaz de lançar luz sobre as duas hipóteses anteriores, porque além de ter licença para manipular a palavra racionalizada, de modo a deixar a descoberto as suas limitações, ainda é capaz de revelar novos sentidos ou de purificar sentidos velhos, em conformidade com a intenção do escritor.

Concentrarei as investigações nos seguintes textos de Clarice Lispector e Franz Kafka. De Clarice: o conto “A menor mulher do mundo” e “Amor” de *Laços de família*, publicado em 1960 e o romance *A Paixão segundo GH* publicado em 1964. De Kafka: o conto “Um relatório para uma academia” de *Um médico rural*, publicado em 1919.

7. Do aparato teórico

O aparato teórico tem por referente o estudo da alteração da estrutura do signo, de ternário a binário, ocorrido na Europa nos séculos XVI e XVII; as implicações desta alteração para o saber, da semelhança para a distinção e, finalmente, para as

¹² Grifo meu.

implicações destas alterações na forma de representação do mundo, através da linguagem para fins de comunicação e da linguagem literária.

Em sua organização eu parto dos estudos feitos por Michel Foucault no seu livro *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, publicado em 1966. Neste estudo ele afirma que até os fins do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtivo no saber da cultura ocidental. Ele liga esta semelhança à concepção de mundo da época. Acreditava-se que o mundo “enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que eram úteis aos homens” (FOUCAULT, p.34). Como tudo era semelhante, em cada coisa havia uma marca, um sinal, que indicava a sua serventia para o homem.

Cabia ao saber encontrar essas marcas e a decifrá-las, desta forma “[o] signo significa[va] na medida em que revela[va] semelhança com aquilo que indica[va]” (FOUCAULT, p. 49). Desta maneira a forma de representar este mundo primava pela semelhança das coisas porque “[o] que Deus depôs no Mundo são palavras escritas; Adão, quando impôs os seus primeiros nomes aos animais, não fez mais do que ler essas marcas visíveis e silenciosas (...)” (FOUCAULT, p. 62).

Era função do saber “fazer falar tudo” ou seja “em fazer nascer sobre todas as marcas, o discurso ulterior do comentário” (FOUCAULT, p. 64). Neste caso “[a] linguagem t[inha] em si mesma o seu princípio interior de proliferação.” (FOUCAULT, p. 64).¹³

No início do século XVII a natureza entra na ordem científica, com isso,

¹³ A tarefa do comentário, por definição, jamais pode ser concluída. E, no entanto, o comentário está inteiramente voltado para a parte enigmática, murmurada, que se oculta na linguagem comentada: faz nascer sob o discurso existente um outro discurso, mais fundamental e como que ‘mais primitivo’ que ele se propõe restituir” (FOUCAULT, p. 65).

[a] atividade do espírito (...) já não consistirá em *aproximar*¹⁴ as coisas umas das outras (...) mas pelo contrário, em *discernir*¹⁵, quer dizer, em estabelecer as identidades, e a seguir a necessidade da passagem para todos os graus de diferenciação. Neste sentido, o discernimento impõe à comparação a procura primitiva e fundamental da diferença (...)” (FOUCAULT, p. 82).

Esta nova concepção altera a forma de representação do mundo. O “saber já não tem de ir arrancar a Palavra aos lugares desconhecidos onde ela porventura esteja oculta; cumpre-lhe fabricar uma língua” (FOUCAULT, p. 91) neste caso “o signo não é mais do que um elemento separado das coisas e constituído como signo do conhecimento” (FOUCAULT, p. 90) “Doravante é no interior do conhecimento que o signo começará a significar, é ao conhecimento que irá buscar a sua certeza ou a sua probabilidade” (FOUCAULT, p. 87).

Muito próximo destes estudos de Michel Foucault estão os estudos de Adorno e Horkheimer em sua obra intitulada *Dialética do esclarecimento* escrita em 1947. A partir deles é possível compreender melhor a modificação ocorrida na Europa a partir das tentativas do Projeto Iluminista de classificar e ordenar o mundo. Esta tarefa impossível, bem o sei, é manifestada por esses autores da seguinte maneira “o que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento” (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 19). As idéias desenvolvidas por esses autores e por Michel Foucault lançarão luz no texto de Clarice Lispector, uma vez que a mulher africana encontrada por Marcel Pretre escapole do real.

Todos os demais teóricos utilizados nesta pesquisa, aqui se encontram porque têm seus estudos voltados para o fazer literário. O terceiro capítulo esclarecerá melhor seus estudos e os motivos pelos quais eles se encontram aqui em diálogo.

8. Dos capítulos

¹⁴ Grifo do autor.

¹⁵ Grifo do autor.

No capítulo I intitulado “Do literário ao literal, a travessia do oposto”, procurarei demonstrar a partir da análise do conto “Amor”, de *Laços de família* (1960) e do romance *A paixão segundo G.H.* (1964), que a linguagem de Clarice Lispector apresenta três movimentos: a escrita fora de si, a escrita em si e a escrita de si. Esses três movimentos é que lhe confere um aspecto alegórico que possibilita movimentação da escrita e das personagens. Na organização desta urdidura, a linguagem é iniciada de forma mais literária, escrita fora de si. Nesta forma, ela apresenta pontos cegos que podem ser reconhecidos em cenas sem sentido. Estas cenas por sua vez podem ser ressensibilizadas a partir de outra linguagem que entrecorta a literária, escrita em si, e que, inicialmente é difícil de ser percebida. Paralelamente a este movimento acontece a travessia das personagens Ana, do conto e G.H., do romance. Quem ilumina a vida de Ana é um narrador que narra e focaliza, já a vida de G.H. é narrada e focalizada por ela mesma. Em ambos os casos o que é narrado/focalizado é a travessia do amor fusional para um amor sem reciprocidade e, conseqüentemente de um “eu” *genderizado* para um “eu” adâmico.

No capítulo II intitulado “O nascimento e o resguardo da palavra adâmica de Clarice Lispector e Franz Kafka”, procurarei demonstrar que a linguagem instrumental resultante do trabalho com a palavra racionalizada é limitada em sua função representativa. Os escritores partem desta linguagem e vão purificando-a até deixá-la em condição de escritura. Nesta condição eles criam para ela novos sentidos, só que provisórios. Noutras horas eles conservam-na em condição de sopro, acenando com isso para o fim de que o discurso não sendo natural está marcado pelas ideologias dos Sistemas de representação que os organizam.

No capítulo III intitulado “Ponto de apoio para esta pesquisa”, procurarei esclarecer as teorias sobre linguagem que iluminam esse *corpus* e ambos os contos.

No capítulo IV intitulado “Linguagem e construção da alteridade”, procurarei demonstrar, a partir da análise do conto “A menor mulher do mundo”, de Laços de família (1960), que este conto pode ser lido como uma alegoria do processo de colonização do Brasil, iniciado a partir de representações religiosas. Neste caso, o explorador francês Marcel Pretre acena para a figura dos jesuítas e do colonizador que eu justifico a partir do título que o nomeia “espírito científico” (LF, p.84). O aspecto mais relevante que abordo neste espaço é o modo como Marcel Pretre conduziu a linguagem, a partir de uma forma fixa, para converter uma mulher que ele descobriu na África na alteridade.

No capítulo V intitulado “Poética do desagravo” procurarei demonstrar que tanto Marcel Pretre quanto o narrador/focalizador nomeiam a mulher africana. Todavia, a nomeação de Marcel Pretre é feita a partir de uma forma estereotipada e também comparada, que anula o seu ser, e a nomeação feita pelo narrador/focalizador consegue identificá-la, ligando-a a seu lugar de origem. O primeiro anula, o segundo conserva a identidade da mulher. Este último realiza o desagravo cometido pelo primeiro.

No capítulo VI intitulado “Claritas” realizarei uma leitura da penúltima cena do conto “A menor mulher do mundo”, a fim de demonstrar que o “balbucio” e o “rumor” barthesianos fazem parte da configuração daquela cena, mas que, num certo momento, a linguagem fica totalmente entregue ao rumor. Hora em que os sentidos ficam todos à deriva e precisam ser ressensibilizados.

Capítulo 1 - Do literário ao literal, a travessia do oposto

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. 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.

Clarice Lispector¹⁶

1. A Travessia da letra e das personagens clariceanas

O texto literário é verbo que coabita com nossos verbos, significantes que nos constituem, pois somos seres de palavras. Se as personagens são seres de papel (Barthes), o leitor também o é. Duplamente. Na medida em que se constitui da e na linguagem e na medida em que transita na superfície da palavra ficcional.

Ruth Silviano Brandão.¹⁷

A produção literária de Clarice Lispector é lida e estudada em vários países. O seu centro de gravidade é, principalmente, o trabalho reflexivo em torno e a partir da limitação da linguagem instrumental que herdamos do colonizador e do Sistema de

¹⁶ *Água viva*, 1999, p.19.

¹⁷ *Literaterras*, 1995, p.27.

representação por ela construído. Aspecto que nos leva a inseri-la no rol daqueles escritores que produzem textos de fruição a partir da *mimesis* da produção, ancorada na *mimesis* da representação. Consoante os estudos críticos de Lúcia Helena (2006) Clarice Lispector cria um novo projeto cultural nas nossas letras ao

apossar-se livremente de uma série de modalidades de textualização, de fragmentos e 'ruínas' culturais de referência histórica e bíblica, com que elabora uma nova *geografia da imaginação e do espírito*¹⁸ pela intertextualização desse material (HELENA, 2006, p, 110).

criar uma forma de escrita nômade, na qual o sujeito, a escrita e a história sofrem a mutação típica das alegorias que, segundo Walter Benjamin, nutrem-se de permanente metamorfose, transformando-se em momentos, em fulgurantes lampejos de crítica da cultura (HELENA, 2006, p. 110).

De fato esta assertiva pode ser comprovada em maior ou menor intensidade em toda a sua obra. Para verificá-las mais de perto, me coloco na escuta do conto "Amor" e "A menor mulher do mundo", de *Laços de família* (1960) e do romance *A paixão segundo G.H.* (1964). A partir deles posso esclarecer sobre o modo como a escritora trabalha de forma alegórica com a travessia da letra e do "eu" encenados simultaneamente. Um modo distinto da tradição, ao questionar o próprio fazer literário e o tema que com ele se encena. Volto meu olhar para a forma que faz conteúdo.

Contrariando a estética tradicional "prisioneira da distinção metafísica da 'forma' e do 'fundo'" (KOFMAN, 1996, p. 17) ela articula de maneira *sui generis* tais elementos, que às vezes descolam-se do texto e, outras vezes, interpenetram-se em perfeita harmonia. Neste caso ela está alegorizando a sua "palavra-coisa" ou seja o seu "verbo encarnado"¹⁹ e, naquele, a relação arbitrária entre o significante e o significado. Para materializar esta assertiva busco apoio numa figura de M. C. Escher (2006),

¹⁸ Grifo da autora.

¹⁹ Grifo meu.



FIGURA 2 - Sky and water I²⁰ - M. C. Escher

FONTE – ESCHER, 2006, p. 13

Na parte inferior estão os peixes, na superior as aves. Nada mais diferente do que os peixes e as aves “[o]s nossos olhos estão orientados para a fixação dum determinado objecto (sic). Nesse momento todo o resto é apenas plano de fundo” (ESCHER, 2006, p. 8). Neste caso, os espaços vazios que se abrem em torno das figuras constituem o seu fundo. O pensamento aqui está orientado para reconhecer o fundo e a forma e, por extensão, a diferença entre os elementos.

Contudo, quando fixo o olhar na parte central da figura não me dou conta mais do que é o fundo e a forma, porque os espaços vazios das aves são completados pelos peixes e vice-versa. Então, ambos interpenetram-se. O que antes era diferente, aproxima-se agora, porque as formas dos peixes e das aves tocam-se pelas bordas, permutando sentidos. O pensamento aqui, diferente do anterior, está sendo conduzido para o reconhecimento da semelhança.

²⁰ Ar e água I. Tradução minha.

O texto de Clarice Lispector lança luz sobre esta diferença e sobre esta semelhança, alegoricamente. Atendo-me à escuta dos textos aludidos que procuram escrever o instante.

Segundo Silviano Santiago (1999) a boa literatura, anterior a Clarice Lispector, estava comprometida com algum acontecimento histórico, seja “para confirmá-los e dar-lhes peso institucional, seja em descrença deles, para negá-los e, dessa maneira, dar-lhes peso pelo avesso crítico” (MIRANDA, 1999. s/p.). A trama novelesca que se afastasse de tal modelo, continua, “era jogada na lata de lixo da história como *sentimental* ou *condenável*”²¹ (MIRANDA, 1999. s/p).

Como é do nosso conhecimento, postulou-se que todo meio de representação traduz seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Sendo assim, a narrativa deve se ancorar numa seqüência temporal: começo, meio, fim. Contudo, essas coordenadas podem ser organizadas de diferentes maneiras, desde que o mundo seja concebido de diferentes maneiras. Em se tratando de narrativas firmadas em acontecimentos históricos, conheço bem os modos como tais seqüências são organizadas. Mesmo porque, não são narrativas inocentes. Preconizam ser uma escrita da nação, como já argumentou Benedict Anderson (1983) e, naturalmente, a forma como ela é narrada, objetiva unificar o que é, por excelência, heterogêneo. A forma aqui está a serviço de uma ideologia e é ela que constrói e faz valer o real. Já sabemos que “[a]s nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 1987, p.67). Neste caso a linearidade formal, que concentra um significado por sintagma, não faz jus à esta realidade.

Clarice Lispector inaugura “a possibilidade de se escrever ficção a partir do quase nada cotidiano” (MIRANDA, 1999. s/p) e, ao fazê-lo, rasura todo o trabalho da tradição, porque não tendo mais como motivo textual um acontecimento histórico, não

²¹ Grifo da autor.

encontra razões para escrever em seus moldes. Por quase nada cotidiano entenda-se o “instante-já”. A sua escrita modernista pretende sugerir o imutável na fluidez de tudo o que foi tocado pelo processo de modernização, no cotidiano moderno. Neste caso, a forma de fazê-lo deve estar em consonância com o conteúdo. É ela que vai se converter no conteúdo. Seu texto é feito de fragmentos e - embora acabado, posto que estético - conserva-se interminável em sua abertura. Vejamos sua maneira de trabalhar alguns começos e fins:

----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu... (PSGH, p.15).

A vida se me é e eu não entendo o que digo. E então adoro. ----- (PSGH, p.183).

Observo que novas coordenadas são dadas à seqüência temporal narrativa rasurando a concepção linear de tempo - da História e da estória – começo, meio, fim, bem delimitados. Ela opta por uma escritura circular, insinuando a necessidade de se consumir, ainda mais, pelo desgaste, o tradicional modelo representativo. Assim tece sua narrativa calcada na desconfiança de que a linguagem, enquanto sinal estável, não é capaz de representar o real de fato.

O real parece ser tudo que experimentamos com os nossos sentidos originais, e este tudo é pleno, por isso não pode ser nomeado. O real preexiste à linguagem. Certamente acessamos o real pelo código lingüístico construído. Todo escritor tem consciência disso. A matéria prima de seu trabalho assim o confirma. Só que este real vem “pelas metades” e o Sistema de representação trama uma forma de fazer-nos crê-lo inteiro. Todos os seres que habitam este mundo apresentam algo que não pode ser apreendido pela linguagem representativa. Seus sentimentos. A literatura de fruição é capaz de esclarecer esses comentários.

Em virtude das leituras que fiz, posso afirmar, na esteira de Benedito Nunes (1973) que em Clarice Lispector “entre o ser e o dizer abre-se um hiato, uma distância permanente que a própria linguagem assinala e na qual ela se move” (NUNES, 1973, p. 155). É assim que Clarice Lispector corrobora as idéias de Mikhail Bakhtin (1998) fazendo da linguagem o “objeto da representação”²² (BAKHTIN, 1998, p. 365). Nesse procedimento realiza um trabalho na contramão. Se a linguagem literária forjou a escrita do ser, através do acúmulo, ela desnudará essa linguagem até alcançar o inominável, a ausência de sentido, que é o mesmo que o silêncio. Para realizar tal empresa, trabalha a mobilidade da forma lingüística. Assim, sua escrita se encontra com a filosofia de Walter Benjamin.

Como a problemática debruça-se sobre o hiato entre o ser e o dizer, seu universo literário está povoado de personagens, que são levados à busca de seu eu “sem máscaras”²³ através de acurado trabalho com a linguagem, “estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização” (PSGH, p.177). Aliás, personagens e linguagem, debruçando sobre si mesmas neste processo de busca, caminham *pari passu* no *corpus* da narrativa. A metamorfose do ser é análoga à metamorfose da linguagem. A alegoria assim o permite. Vou à travessia.

Em seu universo literário Clarice Lispector elege personagens femininas para realizar essa travessia. É esta travessia que promove o encontro com o Outro²⁴, tema tão caro a Clarice Lispector e à crítica feminista. Este encontro, entretanto, só pode se dar concomitantemente com a travessia da letra literária, organizada pela e a partir da

²² Grifo do autor.

²³ Grifo meu.

²⁴ Esse encontro dá-se de várias formas, personagens encontram-se consigo mesmas; personagens encontram-se com o outro; e toda essa atitude literária viabiliza o encontro de Clarice com a escritora franco-algeriana Hélène Cixous. “Hélène reconhece em Clarice a voz desconhecida que não se dirige a ninguém especificamente, mas que fala a todos, à escritura, numa língua estrangeira, e com uma sonoridade de raízes familiares. Encontrar-se com o outro – uma outra mulher – era como se estivesse se encontrado consigo mesma” (XAVIER (Org.). 1995, p. 77).

linguagem instrumental, para a letra literal. Afinal é esta letra que pretende representar o ser em sua totalidade. É esta letra que os sistemas culturais veiculam. É esta letra que estabelece normas de comportamento e é com ela que se registra o *continuun* da História. Assim, se uma determinada mulher não consegue enquadrar-se nas normas que o sistema preestabelece para o feminino, ela se transformará na diferença. A transgressão dessa letra é a forma de abalar as bases do sistema e mostrar que existem outras possibilidades de organização e concepção da linguagem. Não é gratuito o fato de a descoberta do Outro, interior e exterior, acontecer paralela ao desgaste desta letra.

A travessia se dá da seguinte forma: as personagens se movem de uma situação estável para uma instável, da ordem ao caos, do pertencimento para a procura. Este pertencimento é o que os sistemas culturais lhes oferecem. Tal travessia inscreve-se numa linguagem que também se desloca do literário (*analogon* daquele estado de pertencimento, estabilidade) para o literal (*analogon* daquele estado de procura, instabilidade).

Embora a travessia das personagens não se concretize, é o trabalho com a linguagem que lhes descortina as maravilhas de re-encontro consigo mesmas, mediatizado pelo encontro com o Outro. Assim, quando a personagem atinge a quintessência de seu “eu”, a linguagem não pode mais ser trabalhada pelo viés da representação, só pelo viés da produção. Porque neste estágio a personagem encontra-se no que preexiste à linguagem instrumental. Ali só pode existir o não apreensível pela linguagem, motivo pelo qual ela se torna sopro, e pode se converter numa palavra adâmica. Com isso a autora mimetiza o procedimento pelo qual esta palavra é convertida em discurso. Ou seja, o discurso é produzido.

1.1. “Amor”

O conto “Amor” está organizado a partir do entrecruzar-se de dois tipos de discursos. Forma, portanto, uma construção discursiva híbrida. Para Mikhail Bakhtin (1998) construção híbrida é o enunciado que, segundo índices gramaticais e composicionais, pertence a “um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1998, p. 111). Neste caso, encontramos no conto a axiologia humanista, racionalista que está na base do Sistema de representação e o discurso do Outro, que subjaz em constante tensão com o primeiro. Como o texto mimetiza este Sistema de representação, precisa articular esses dois tipos de discursos, sobre os quais este Sistema encontra-se cimentado.

Esses discursos sempre existiram em qualquer Sistema de representação. Contudo, na literatura representativa – com que se preconiza a representação da realidade “tal qual” - sempre os ouvidos se fizeram moucos para este outro discurso. Neste caso, esta se encontra cimentada sobre a palavra monológica, autoritária, tomada como sagrada.

A literatura modernista de Clarice Lispector abre-se para este outro discurso, dá voz aos vencidos. Assim, o mesmo choque existente no Sistema de representação entre essas duas ou mais vozes, existe no texto que as mimetiza. É necessário querer escutar esta outra voz discursiva tecida na margem do discurso monológico.

O diálogo, neste caso específico do conto “Amor”, “não é um diálogo do sujeito, nem de uma abstração semântica e sim o diálogo entre dois pontos de vista lingüísticos que não podem se traduzir reciprocamente” (BAKHTIN, 1998, p. 390). É por isso que a contradição das vozes permanece e vejo erigir-se, alegoricamente, diante dos meus olhos, a imagem da torre de Babel benjaminniana.

Mas em meio à tensão discursiva, a segunda voz, contra-ideológica, vai ganhando sentido, se fazendo ouvir nos sulcos dos significados do discurso costumeiro. Este discurso segundo, que se alimenta nas e das fissuras do discurso primeiro, é tão frágil quanto ele. No entanto, sua fragilidade é ambivalente: por não se deixar fixar é efêmero, mas por produzir um sentido no seu vaivém, que só pode ser acessado em processo, é sempre atualizável, eterniza-se.

Essa trama permite-me dizer que, embora tal desajuste exista e seja encenado, há um desejo manifesto de Clarice Lispector de encontrar um equilíbrio para essas vozes, de modo que uma não se sobreponha à outra. Todavia, nalgumas vezes, observamos a imagem de uma voz sobre a outra, como ocorre no falar hodierno. Isso pode ser inferido ao longo do *corpus* em todos os momentos em que a palavra adâmica aparece, acenando para a possibilidade de uma nova forma de agenciar estas linguagens.

A palavra adâmica justifica-se porque, “[a]penas o Adão mítico, que chegou com a primeira palavra no mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto” (BAKHTIN, 1998, p. 88).

Paralelamente a esta imagem discursiva encenada, encena-se a travessia da personagem Ana, que evolui do amor fusional, ideológico burguês, para o amor sem reciprocidade – para consigo mesma e para com os outros. Contudo o sentido deste amor é muito complexo. Na perspectiva da axiologia humanista, a situação de Ana é estável e, a partir da voz do Outro, instável. Acho pertinente dizer que ambos os estados advém de sua condição histórica: do seu passado à revelia, do pertencimento que a vida familiar lhe confere e da reflexão daquele passado em comparação com a vida familiar. Cito a imagem de uma cena discursiva que esclarece a questão:

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estava aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. (LF, p. 17).

A palavra monológica, sagrada, aparece na dianteira e pausada. O leitor despreparado, que a automatizou, é enredado aí mesmo. Nem mesmo a mudança da reação do corpo – talvez a busca do dicionário ou mesmo um breve questionamento – diante da outra voz “sumarenta”, é capaz de fazê-lo compreender o desassossego que é a vida familiar de Ana. A conjunção conclusiva “enfim”, posterior às duas frases que sugerem este desassossego, aparece solta, sem sentido a quem não atentou para esta sugestão. Mesmo assim, o leitor não se dá conta da fresta que esta palavra adâmica abre no texto.

Esta conjunção ou esse “operador argumentativo” (KOCH, 2000, p. 35), que fecha a idéia sugerida anteriormente, mas que está ainda em suspensão no pensamento, posto que mal foi entendido – tudo bem, que os meninos sejam assim, cansativos - se abre, simultaneamente à outra voz, que não se engaja com a que foi sugerida anteriormente. Neste caso ela se metamorfoseia em conjunção adversativa e dá um golpe de misericórdia no dito anterior, ou seja em: “enfim a cozinha era espaçosa” lemos “mas a cozinha era espaçosa”. Trata-se de uma palavra que recusa a idéia anterior. Neste caso, os filhos de Ana lhe roubavam o espaço.

O estado de tensão de Ana, resultante da atenção que os filhos “malcriados”, sob a proteção da axiologia humanista, lhe exigiam, vem sugerido na imagem material do “fogão enguiçado”, que “dava estouros”. Tocando nas fímbrias da sugestão deste “dava estouros” surge outro motivo pelo qual Ana está intranquã, tensa: a prestação do apartamento que “estavam aos poucos pagando” (LF, p. 17), e as outras contas que “crescem”. A de luz que é a primeira é explicitada. A de água, a dos gastos com os

filhos que crescem, a do supermercado ficam subtendidas, a partir da primeira explicitada: “[c]rescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas,” (LF, p. 17). Por fim, o acúmulo da água sugere o acúmulo das contas.

É sempre imprescindível lembrar que, sem o reconhecimento desses dois discursos encenados o texto resulta impossível de ser acessado com mais eficiência. O avanço, aos atropelos da compreensão dos textos de Clarice Lispector assinala isso. Afinal a fonte que sacia a sede dos nossos leitores pertence ao pensamento racionalista humanista. É assim que “[t]odo o seu desejo – de Ana - vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos. Com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolverá e suplantará a íntima desordem” (LF, p.18). Estando no bonde, tranqüila, um homem, de pé, com as mãos avançadas – um cego – a fez “aprumar em desconfiança. Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles (...) Um homem cego mascava chicles” (LF, p.20). Noto um engasgamento nesta explicação que nada explica. É notório, pelo engasgamento do narrador, que algo está sendo velado, ou seja, um cego mascando chicles não é motivo para o susto de Ana. De fato esta explicação está incompleta.

O que tem de extraordinário num cego mascando chicles? A primeira idéia é o fato de ela acreditar estar sendo vista, reconhecida, e a segunda é o fato da linguagem gestual ter lhe chamado a atenção. Analiso esta segunda.

Ao que parece, no cego, esta atividade é mais intensa e concentrada, é uma linguagem gestual compassada que fala, como sugere o texto: “[o] movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a estivesse insultando” (LF, p.20). O movimento facial pode ser experimentado na leitura em voz alta da frase acima. É obvio que estamos diante de um

despiste, uma fala que nada diz. Uma maneira de distrair o leitor para o real motivo pelo qual Ana muda de atitude, diante do cego. Fixando a mastigação, semi-hipnotizada, lhe sobrevém outro sentimento: a náusea. Diante desta linguagem não verbal, que a *mimesis* da representação jamais conseguiria descrever - que dispensa tal *mimesis* porque não se pretende aqui representar o real, é um despiste que intenciona ludibriar o real - algo novo começa a acontecer: a travessia do oposto de si, mediatizada pela travessia do oposto que é o cego.

Consoante Benedito Nunes (1973) pode-se dizer que “a náusea revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda” (1973, p. 114). É por esta razão que Ana, diante da náusea, é invadida pelo mal-estar. Este mal-estar advém da impossibilidade de compreender a linguagem desarticulada do cego. A impossibilidade de acessar o sentido em sua imediaticidade abre um vazio, um estado de emergência, um ponto “cego”²⁵ na linguagem tradicional normativa. Gradativamente, mas aos saltos, o significante gestual vai se convertendo em escritura. Por conta disso agora, numa perspectiva contra-ideológica,

[m]esmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível (...) O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam (LF, p.21).

O “de novo” sugere a existência deste mesmo estado em sua vida anterior. O vazio aberto na linguagem sugere o vazio aberto em seu próprio ser. Sobre este mal-estar é possível dizer que a preferência pela náusea é forma de anunciar a metamorfose do ser, do tempo, da História. É este o elemento desencadeador da visão de Ana, como fazem pensar Chevalier & Gheerbrant (1982) referindo-se à **choça nauseabunda**²⁶ pela qual o peúle é conduzido numa fase de sua iniciação. A choça nauseabunda, dizem,

²⁵ Este termo é de Lúcia Castello Branco.

²⁶ Grifo do autor.

citando Hamk “simboliza a tumba, onde se transformam os seres; onde se efetua a passagem da morte para a vida; onde se opera uma metamorfose material, moral, intelectual; onde a ignorância cede ao saber” (HAMK: apud. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982,p. 631).

Diante do cego “a íntima desordem vem” à tona e seu “gosto pelo decorativo” na vida familiar, se esvai. O progresso da vida de Ana - seu amor fusional, nutrido pelo ambiente familiar - montado pelo Sistema de *genderização*, a fim de situá-la, converte-se agora em ruínas que ela olha com espanto, posto que construído sem a participação dela. Neste estado de amor sem reciprocidade – agora que ela reconhece que o cego é cego mesmo - Ana é olhada, mas não é vista. Talvez o cego se lhe afigure como um *analogon* da cegueira existente em seu próprio ser e no ser dos que vivem ao seu redor, por conta da superficialidade deste sistema erigido sob as bases de uma linguagem igualmente inconsistente, contingente, repleta de pontos cegos.

Nesta condição, Ana é narrada a partir de uma perspectiva contra-ideológica. Daí o motivo deste discurso polifônico, de forma que o que foi afirmado, na perspectiva anterior, continua lá, com seus significados, mas que, neste segundo instante, podem ser vistos como num espelho invertido. Um discurso não anula o outro. Com efeito, não podem conviver sem tensão no mesmo espaço. Ana, agora está instável porque está sendo representada por uma linguagem igualmente instável.

Todo o discurso deste momento se alimentará nos sulcos dos significados do discurso costumeiro, que às vezes se lhe sobrepõe. E este diologismo se deixará entrever no hibridismo da linguagem. É assim que, “iluminada desse modo pela própria coisa, a consciência experimenta, ao mesmo tempo, a sua contingência, a sua superfluidade e o caráter irredutível e injustificável do fato de existir” (NUNES, 1973, p. 115).

O movimento compassado da mastigação, sugerindo o riso que não ri e a inutilidade do olho que não vê, acena algo para Ana e a coloca em atitude de “desconfiança” e de alerta em relação ao mundo ao redor. Ela está diante da linguagem natural, adâmica. Resta-me dizer que é este cego: o estranho, o diferente, o esquecido e este ponto cego da linguagem: a estranha, a diferente, a esquecida que promove o encontro de Ana com o seu passado esquecido dentro de seu próprio ser e, por extensão, com todos que se lhe afiguravam como outro: o próprio cego, a empregada, o mundo vegetal e animal do Jardim Botânico. Tudo o que possui em si a marca da originalidade.

Observo que somente quando Ana sente renascer em si a náusea doce do amor e da piedade, ultrapassa o ponto de parada e salta assustada do Bonde. Neste caso, ela ultrapassa a si mesma, o seu habitual amor fusional, para o amor sem reciprocidade. Assim também a linguagem, dobra-se sobre si mesma, a fim de conhecer sua face velada, que, manifestada em sua natureza selvagem, não pode ser compreendida de forma habitual, senão pela permuta de sentidos. O olho cego que não vê e a boca muda que não fala, interpelam Ana. O ponto cego da linguagem, aberto na conjunção “enfim” e a desarticulação do sentido, ao dispensar um significado por sintagma, interpela o leitor. Ana e o leitor, interpelados, desdobram-se para ressensibilizar os pontos cegos e a desarticulação em questão.

Assustada com este deixar as coisas acontecerem, Ana ultrapassa o local da descida e salta numa “rua comprida, com muros altos, amarelos” (LF, p. 23) . A ultrapassagem e a rua são alegorias do seu estado psíquico atual. A primeira aponta para a falta de limites que a domina. A extensão e a cor da segunda, apontam para a falta de ancoradouro neste estado de emergência benjaminniano que se abre, além do reconhecimento de que neste estado, encontra-se em perigo e apertada entre os muros.

Neste Outro estado atravessa os “portões do Jardim” (LF, p, 23). Outra alegoria para seu ritual de passagem, de transformação, viabilizado pela travessia do amor fusional, para o amor sem reciprocidade, que teve como ponto de partida a interpelação das linguagens não funcionais do cego. No jardim, “ela amava o cego! Pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja” (LF, p. 27). Este comentário abre uma fresta no texto que precisa ser ressensibilizada. Tendo sido o verbo amar aqui alterado, qual seria mesma a relação de Ana com o cego e o que tem isso a ver com o “mal-estar” sugerido no termo “de novo” – “o mundo se tornava de novo um mal estar” (LF, p. 21) - existente no seu passado?

A advertência contra-ideológica do sentido usual do amor burguês ou seja, do amor recíproco, do qual ela abre mão, por certo tempo, faz-se mister, a fim de que seja entendido que a palavra sagrada, monológica, autoritária, burguesa está sendo questionada. Este aspecto vem reforçado no Jardim Botânico “tão bonito que ela teve medo do inferno” (LF, p. 25), outra expressão sem sentido.

Aqui está uma alegoria do Jardim de Éden, jardim original, prenhe de vida. Nele a linguagem perceptiva nos sugere a imagem dos reinos animal e vegetal, em sua condição primeira, através do desgaste da matéria: putrefação. E, ao seu redor a vida exhibe-se em plenitude, vida que brota da morte e morte que brota da vida. Movimento ininterrupto, sem fim, como a “rua comprida”, movimento ativo, perigoso e que por isso requer atenção, como sugerido no amarelo do muro.

Este jardim em processo, que o amarelo sugere bem, porque aparece próximo do vermelho e de verde, este realçado no “Jardim Botânico” e aquele realçado no “coração”, deixa Ana com medo do jardim estático anterior, da vida familiar e de certo momento de sua vida anterior a esta. Este jardim estático seria um análogo do inferno.

Toda esta imagem impressionista, contrária à “inexpressividade” (LF, p. 28) que os besouros mostravam a Ana, materializa sua travessia, pois “[a] vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava a sua respiração. Ela adormecia dentro de si” (LF, p.23). Mas não só, materializa também a travessia da letra literária, representativa, para a letra literal, poética, em condição de escritura. De fato a imagem também não se deixa fixar, é tão móvel quanto é móvel a travessia da letra e da personagem.

Neste espaço natural distinto do espaço construído, “inferno”, num mundo onde “a decomposição era profunda, perfumada” (LF, p. 25) , Ana sente a náusea ambivalente, diante da força da vida e da morte: uma forma extrema de repugnância do mundo, provocada pela experiência de mergulho no real-natural e pela comunhão de Ana com as raízes de si. A náusea é, portanto, conforme eu disse antes, o sinal do encontro com o instintivo, com o sensível e o insensível, com o nada e o tudo, com o sagrado e o demoníaco. A náusea é sinal também do autodilaceramento do ser “[a] vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (LF, p.27) - nova imagem, e desta feita, sua metamorfose é nítida - e da linguagem e da tentativa humana de dizer o indizível, de tocar no intocável, de ultrapassar os limites pré-estabelecidos pelo Sistema de representação.

Embora Ana não tenha realizado a travessia pois, “antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LF, p.30), depois do encontro com o cego “a rêde (sic)- da vida tecida pela rede da linguagem - perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido” (LF, p.21). Ana não seria mais a mesma, porque descobre que sua vida familiar, construída para substituir a anterior, poderia ser diferente se ela tivesse sido mais autêntica e a linguagem alegórica revelou que há alguma coisa da ordem do real: o excessivo cansaço e sobretudo a vida interior e anterior de Ana, não pode ser representado, quando muito vislumbrado. A consciência desta impossibilidade

da representação encontra-se na opção pelo impressionismo das imagens sugeridas pela linguagem perceptiva.

Clarice Lispector procura obturar o vazio da letra, o ponto cego da linguagem, com o doloroso amor sem reciprocidade. Se a letra não é capaz de obturar o vazio, o ponto cego da escrita, ela não tem a intenção de representar, com exatidão, o real. O cego olha, mas não pode vê. Ele é uma metade. Um *análogo* de um significante em busca de sentido. Este sentido só pode ser atribuído por quem é interpelado. Este, por sua vez, experimentará, na perspectiva da axiologia humanista, a eterna sensação de dar-se infinitamente, sem ter nada material, mensurável, em troca. E esta relação só pode se realizar deste modo.

O ganho aqui, da metade da linguagem cega e desarticulada e do interpelado, se processa na ordem do transcendente e não na ordem do simbólico, embora seja este o ponto de partida para aquele. O beneficiado neste jogo é o pensamento que gira convertendo-se em reflexão. Por isso a tentativa de obturar o vazio da letra com o amor de um só. Contudo poderia perguntar: Se o vazio da letra não pode ser obturado no campo do simbólico, por que apontá-lo?

Talvez para sugerir uma nova maneira de conduzir esta linguagem que cimenta o nosso Sistema de representação. Uma maneira que, levando em consideração sua contingência, não exija dela o poder de representar o real de forma monológica, autoritária, absoluta. Neste seu estado fixo tudo que com ela é construído torna-se fixo também. A modernidade é fluida. A arte deseja mimetizá-la. Talvez seja sua função, apenas abordar o sentido e não aprisioná-lo.

A despeito de tudo isso, ainda não vislumbrei um sentido melhor que me faça entender a relação de Ana com o cego e deste com seu passado, que tento fazer em seguida.

1.1.1. O velho e o novo saco de tricô: autenticidade e inautenticidade da arte

As obras de arte mais grandiosas são as que permanecem mais obscuras para nosso entendimento; elas nos dominam sem que cheguemos a compreendê-las.

Sarah Kofman²⁷

UM POUCO cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Clarice Lispector²⁸

Este é o parágrafo introdutório do conto “Amor” de *Laços de família* (1960) Uma cena ilusionista que parece dizer algo que, analisando bem, não diz de fato. Sugere. Porque iniciada por uma palavra adâmica, “UM POUCO”. O que diz a cena? Uma leitura costumeira faz-me imaginar uma mulher UM POUCO cansada entrando num bonde, ela tem um saco de compras deformado no colo. Então ela se recosta no banco para descansar e dá um meio sorriso. É esta a leitura de um leitor empírico.

Contudo Clarice Lispector parece exigente quanto aos seus leitores. Na entrada de *A paixão segundo G.H.* (1964) ela pede um leitor de alma já formada. Este leitor observa logo que este texto está encenando a contingência da linguagem instrumental e as possibilidades do discurso poético. O que o leva a tal assertiva é o aparente *non sense* dos detalhes. Como no sonho, afirma “são os pequenos detalhes que despertam a suspeita e incitam uma interpretação” (KOFMAN, 1996. p. 15).

Atenho-me a eles. O primeiro ponto estranho está na relação entre o seu estado que pode ser físico e/ou psicológico “UM POUCO cansada” com o ato de “recostar-se” em busca de “conforto” seguido do “sorriso” de meia satisfação. No início pensei que o

²⁷ *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*, 1996, p.14.

²⁸ *Laços de família*, 1960, p. 17.

cansaço fosse exclusivamente físico e sempre que voltei a este texto o fiz com o mesmo pensamento. Mas se ela está UM POUCO cansada, encontraria descanso não “conforto”. Neste caso a locução inicial sugere desconforto. Então o motivo do cansaço não é apenas físico, mas também psicológico.

Agora vejo o motivo pelo qual estancava neste ponto a minha leitura. É que o ato de “andar” do bonde, induziu-me a pensar que o cansaço inicial de Ana fosse físico. Só que esta relação é automatizada, impensada. A palavra UM POUCO não é capaz de representar o cansaço de Ana, que é inominável, pelo menos na forma lingüística instrumental. Note que a ação humana emprestada ao bonde por falta de outra mais adequada me confundiu. Todos sabem que o bonde não anda, que isso é um recurso de linguagem já absorvido pelo senso comum. Mas saber disso não impediu que meu cérebro não fosse confundido pela aproximação daquele ato da máquina com o ato humano. A máquina é automática, mas o homem não.

Esta ilusão tendo sido criada por Clarice Lispector faz ver a relação entre a automatização das ações de Ana com a automatização das ações da máquina. Faz ver também que deve haver uma intenção nada inocente nesta atribuição de ações humanas às máquinas. Afinal uma máquina jamais vai humanizar-se, não é verdade?! Contudo, por um processo de migração de sentidos, o humano pode ser induzido a automatizar-se ou a acostumar-se com a automatização. Ana assim o comprova e a minha incapacidade inicial de perceber a manipulação que Clarice Lispector fez com a linguagem também. Charles Chaplin já nos alertou, desde seus “Tempos modernos”, para este perigo, mas o alerta de Clarice Lispector é mais contundente, porque faz-nos experimentar a nossa limitação diante do texto. Assim é impossível não nos convenceremos. Parece que o cansaço de Ana, representado pela locução inicial “UM POUCO” excede em muito ao físico. Voltemos ao motivo deste cansaço.

O saco de tricô no colo de Ana ilumina duas funções sociais da arte. Uma está voltada para sua autenticidade, outra para a sua perda em virtude de sua automatização para fins utilitários. Ambas as funções estão embrulhadas dentro da expressão “gosto pelo decorativo”. Esta palavra é utilizada no texto referindo-se ao momento presente de Ana. Neste momento em que ela está sujeita às normas sociais, construídas pela linguagem que forja suas representações, a palavra “decorativo” significa exatamente o que ela significa neste contexto para nós: repetido a partir de, decorado a partir de. Ela faz tudo para que um dia siga ao outro sem interrupção. Ela vive, por assim dizer, de forma copiada.

De fato o saco de tricô não é obra-prima posto ser “o novo saco de tricô” ou seja, em termos de arte, um saco feito a partir de outro que o antecedeu, o que é o mesmo que dizer um velho saco de tricô. Uma cena de ironia está aberta aí. Trata de uma arte inautêntica e que está sendo utilizada para carregar as mercadorias. E mais que isso, para escondê-las, fetichizando-as. Também as “contra-indicações” da vida tecida por Ana: contas para pagar, cansaço da lida do dia-a-dia, para manter o bem-estar da família, não vêm à tona, somente pelo discurso representativo, bem ao gosto da literatura de mercado. Isso porque viver, é viver para manter essas contra-indicações em harmonia. Estou diante de uma vida tecida para encobrir os pontos cegos de outra vida igualmente tecida. Estou diante do significado do significado. Contudo, a inautenticidade do presente da vida de Ana e tudo o que a ele está ligado, está ligado também ao seu passado e como este não fôra organizado a partir da moral da vida familiar, encontra-se mais flexível. Assim sendo, a palavra, “decorativo”, deve ser entendida em sua forma original, ou seja, “de cor”. De fato Ana fôra portadora desta faculdade artística. A leveza do algodão, que permanece na flexibilidade da linha, encontra-se igualmente na flexibilidade do novo saco de tricô tecido por ela, na cortina

que balança, nas roupas que ela cortava e costurava. A identidade da matéria-prima com a qual a sua arte é tecida permanece inalterada. O que a deformação do novo saco sugere aqui é uma recusa da arte à mercadoria que se encontra no seu interior. Recusa que infiro desta imagem deformada, repleta de detalhes, original.

São as mercadorias do saco que o deformam. Assim a arte utilizada para fins mercadológicos deforma a sua função original. Ora uma mercadoria é cristalizada tipicamente como dinheiro (HARVEY, 2006, p. 98). Eu quero dizer que a relação arbitrária entre a mercadoria ou a arte mercadológica e o seu valor de moeda é semelhante à relação arbitrária entre o signo lingüístico e aquilo para o qual ele aponta. Ambas as arbitrariedades são construídas com o mesmo fim: no segundo caso o objeto é achatado pelo nome que o representa e no primeiro caso a mercadoria é achatada pelo valor que a ela é dado. Neste caso a mercadoria é um meio, descartável, para se chegar ao capital, objetivo último do pensamento capitalista.

Eu quero dizer que o que é vendido não é a mercadoria, mas a capacidade de comprá-la e o prestígio que advém disso. Vende-se uma idéia. Vende-se um discurso. Ambas as relações – a da mercadoria com o seu valor de moeda e do significante com o significado -, são formas de controle social que *genderizam* o ser. Ana se compraz com coisas que, em princípio, deveria causar-lhe desassossego: “[a] cozinha era enfim espaçosa (...) o calor era forte no apartamento que estavam pagando aos poucos (...) como um lavrador (...)” (LF, p.17). Se isso lhe causa satisfação, é porque ela já se deixou enredar pelo sistema capitalista. Ela mesma já se converteu em mercadoria, cujo valor acredita residir em sua função familiar.

A mercadoria deforma o saco assim como a arte mercadológica deforma a verdadeira função social da arte: qualquer coisa que não seja automatizar o pensamento. Ambas são organizadas para um único fim: instrumentalizar algo. Tornar algo acessível,

a partir da sua funcionalidade. A função é o mais importante. Ambas funcionam como moeda de troca. São as mercadorias que estão insistindo para serem expostas e isso se torna visível no escoar das gemas amarelas.

O ovo é um signo que contém uma vida. Sua finalidade original é esta: gerar a vida. No saco de tricô de Ana ele é uma mercadoria privada desta função essencial. Mas não só, ele está ocultado, assim como a vida anterior de Ana está ocultada dentro de si e também do leitor, que não consegue acessá-la, senão pela sugestão.

No Brasil o amarelo da bandeira está ligado ao ouro. Desde Marx (HARVEY, 2006, p.98-101) sabemos sobre a capacidade que a mercadoria tem de encobrir as relações sociais que estão por detrás delas. Uma arte mercadológica, representativa, também esconde esta relação social, uma arte autêntica, clariceana, tende para sua revelação.

Pois bem, em sua condição de mercadoria ou seja em sua condição segunda, utilitária, a vida escondida no interior do ovo deseja manifestar-se, fazer-se ver, em sua origem. Ele é um signo prenhe de vida como a palavra poética. Vida que será desperdiçada, comida, como a palavra racionalizada. Esta vida rompe os invólucros que a contém: a casca fina e o novo saco de tricô. Neste escoar, ele toca e fecunda uma vida que jazia inerte. A vida de Ana. É uma vida que se entrega a fim de trazer à tona outra vida que estava semi-adormecida. É esta entrega da vida, gratuita, tocando a vida interior de Ana, que a predispõe para a sua travessia. A partir deste escoamento e diante deste encontro, o mundo volta a ser uma desordem.

O novo saco de tricô - por analogia a nova vida de Ana - tecido por Ana, tende a ocultar a sua vida, assim como a linguagem representativa, monológica, consegue esconder o desassossego que lhes causam os seus filhos “malcriados”. Mas o sulco deste novo saco – a flexibilização – oriundo do saco anterior - tecido “de cor”- se nos

abre como uma escritura, a partir da qual é possível serem expostos os seus problemas. A preocupação de Ana com a mercadoria pode ser compreendida a partir da sua imagem visual diante das compras, deformando o novo saco. Mas para entender isso é preciso ler a frase da mesma forma que li a palavra “decorativo” neste segundo momento, ou seja: de forma menos usual.

A frase vem escrita assim: “[u]M POUCO cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde”. Mas precisamos mudar a entonação se quisermos entender que na explicação entre vírgulas está o motivo do cansaço de Ana, ou seja: as compras deformando o novo saco de tricô, causam UM POUCO de cansaço em Ana. Não se trata de cansaço, aqui, mas de desconforto. Vamos retomar todo o trecho: “[u]M POUCO cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação” (LF, p.17).

Essa idéia pode ser explicada nas outras imagens que a linguagem perceptiva produz. Eu disse antes que diante da imagem “tão bonita” em decomposição do Jardim Botânico Ana “teve medo do inferno” (LF, p. 25). O “teve” aqui está relacionado com posse, reciprocidade. Sua vida familiar anterior ao encontro com o cego, estava ancorada no “ter” e não no ser, no possuir e não no sentir. No primeiro caso: “sempre tivera necessidade de sentir a raiz” (LF, p. 18), “antes de ter o lar” (LF, p. 18) e “os filhos que tivera” (LF, p.18) eram bons. A vida de casada ela “[c]riara em troca” (LF, p. 19) da vida anterior ao casamento. Por isso “[q]uando nada mais precisava de sua força, inquietava-se” (LF, p. 18). No segundo caso: “na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura” (LF, p. 19). Assim é possível dizer que o “inferno” esteja relacionado com tudo que diz respeito ao “ter”, ao ser possuída.

Todas as imagens sugeridas no texto são impressionistas, por isso “quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio” (LF, p. 20). Contudo, ela estava sobressaltada “desprevenida” (LF, p. 20) e não com ódio. Vamos a algumas imagens: “continuava a olhá-lo cada vez mais inclinada”, noto o movimento de Ana em “cada vez mais inclinada”. “O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir” (LF, p. 20). É impossível fixar este movimento. A arte representativa, figurativa, de fácil compreensão eram tão preferidas quanto a linguagem representativa. Aqui nem linguagem nem imagem se deixam fixar.

Uma leitura tagarela fetichiza os aspectos que venho realçando. Não observa, por exemplo, o grifo em “UM POUCO”. Eu quero dizer que as mercadorias exigindo serem manifestadas lhe causam desconforto, por isso ela procura “conforto”, donde advém “UM POUCO” e o ato de depositar, ela “depositou” o volume no colo. Agora, nesta locução está um aceno – UM POUCO do significado usual - para o excessivo cansaço que a vida organizada a partir dos critérios do Sistema de representação lhe causava. Tão intenso que não pode ser representado à moda antiga. Por isso digo que na cena original “UM POUCO” não significa cansaço e sim desconforto. Vamos agora a uma cena de cansaço físico.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador (LF, p. 17).

A linguagem que indica o excessivo cansaço é sugestiva: “exigiam”, “enfim”, “calor”, “enxugar a testa” e, por fim “lavrador”. Este “lavrador” é uma forma de “citação autorizada” que materializando o desejo de interação entre diferentes artes, aludido na evocação das imagens, recupera “em um novo texto, a verdade contida na

palavra alheia” (SOUSA: apud. BRAIT (ORG.). 1997, p. 335). O quadro de Cândido Portinari (1939) ajuda-me a entender melhor o cansaço de Ana.



FIGURA X – O Lavrador de Café (1939) – Cândido Portinari

FONTE – <http://www.revistacafeicultura.com.br/index.php?tipo=ler&mat=14051>

Num primeiro momento esta tela me sugere tranquilidade e conforto. O claro das roupas, o aparente abandono do corpo e o olhar mirando o horizonte. Contudo, quando observo os detalhes da tela, esta idéia evade: os pés, os braços e as mãos, enrijecidos pelo instrumento de trabalho, a enxada e o machado aqui ocultado, somados com a cor do lavrador de café, sugerem-me escravidão. Esta idéia é confirmada na ordem da plantação no fundo, sugerindo um trabalho habitual e disciplinado. Nas árvores cortadas e nos montes de terra em torno é que observo que o lavrador parou para tomar fôlego, não para descansar.

Assim também é a vida de Ana que “como um lavrador” (LF, p.17), “plantara as sementes que tinha na mão (...)” (LF, p.17) e “dava a tudo sua mão pequena e forte”, por isso, “sentia-se mais sólida do que nunca”, “seu corpo engrossara um pouco e era de

se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura” (LF, p. 18). Era “ela uma mulher bruta que olhava pela janela” (LF, p. 29). Assim como na tela, nada nesta cena sugere “UM POUCO de cansaço” e sim exaustão inominada, ou por que não dizer trabalho escravo?!

Seria Ana negra como o “Lavrador de café”?

Não é possível responder, contudo sua cor é diferente o que a transforma na diferença, posto está relacionada à cor da escravidão. Trata, é certo, de uma cor marginalizada, “outra” cor. Ela tem “uma expressão de rosto” (LF, p.20), e um filho que tem um “rosto igual ao seu” (LF, p. 27), mas não sabemos nada sobre tais rostos. O rosto de Ana é pálido, contudo esta palidez é momentânea e resulta de uma “desconfiança” (LF, p. 20), de um encontrar-se “intranqüila” (LF, p. 20) diante do olhar fixo e atento de um homem cego, mas que ela ainda não sabia sê-lo. É que na posição em que ele se encontrava “suas mãos se mantinham avançadas” (LF, p. 20), ele parecia acenar para Ana. Agora, o narrador sugere outro motivo para o susto ao perguntar “o que havia mais que fizesse Ana se apurar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo” (LF, p. 20). Esta interpelação é para o leitor, por isso afirmei anteriormente haver um motivo a mais para sua intranqüilidade. A mais que um simples mascar chicletes.

A tentativa de explicação do narrador entrecortada por uma gagueira, faz ver que ele não sabe o motivo ou esconde “[e]ntão ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles” (LF, p. 20). Esta conjunção devia ser explicativa e não conclusiva. Nesta condição, ela mais alivia a desconfiança de Ana, ao ver que o homem era cego, do que explica o motivo pelo qual ela estava desconfiada. De modo que a interpelação continua ecoando. Esta gagueira sugere que Ana pensou que o homem a reconheceria e ficou aliviada diante da constatação de seu engano, só que também sugere

que ela não era olhada. Este susto revelado na “palidez” do rosto sugere-me algo referente à sua cor e ao seu passado. As frases têm duplo sentido. Revelam e ocultam ao mesmo tempo. Esta sobreposição faz ver a sobreposição do passado de Ana, com o seu presente iluminado pelo cego.

Afinal ela viera a cair num “destino de mulher” (LF, p. 18), na vida atual, familiar “por caminhos tortos” (LF, p. 18). Estes caminhos tortos sugerem-me uma vida marginalizada. Noto que o marido assim como os filhos que Ana “tivera” eram “verdadeiros” (LF, p. 18), o que me sugere que ela teve outros maridos e/ou filhos destes, não verdadeiros, ou seja dela mesma.

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria (LF, p.18).

O que seria doença de vida? Sugere doença venérea? Que pessoas eram antes invisíveis? As que têm a vida que ela tem agora - e que antes ela desconhecia -, posto ser ela quem trabalha com persistência, continuamente e com a alegria. Percebo que a moral desta vida antiga, evade-se para a moral do Jardim Botânico. Neste, ela experimenta a morte do que havia de ruim nesta antiga vida: “[q]uando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral da Jardim era outra” (LF, p. 24). Á náusea aqui, está mais próxima do vômito, do aborto, do pôr algo para fora, de recusar algo; náusea que aparece no escoar da vida do ovo.

Tudo isso me sugere que Ana foi retirada da antiga vida, pelo atual marido. E mais que isso, sugere-me, ainda que sua cor é difere da cor das demais personagens.

Noto que ela não fixava o olhar em ninguém. E que não se sentia bem ao servir de objeto de fixação para alguém.

Mas todo o motivo está no rosto. Seu rosto é diferente, por exemplo, do de uma mulher que estava ao seu lado no bonde: “[j]unto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar depressa” (LF, p. 22). O azul parece bastante metonímico, sugerindo sangue azul ou algo assim. Há outras insinuações que sugerem cor diferente: “[n]a calçada uma mulher deu um empurrão no filho!” (LF, p. 22), aqui fica aberto o motivo que impulsionou esta ação. É possível que para desviá-lo da cegueira que o impelia para Ana. Por que ela não podia dar um esbarrão em Ana?

Observo outra cena em que aparece sugerido o que é dito na linguagem popular sobre a “outra” cor, ele dá azar: “[d]ois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo...” (LF, p. 22). O “sorrindo” aqui, e as reticências, abrem outra fresta no texto, sugerindo uma diversão às custas do desmerecimento alheio. De fato no final do conto esta cena reaparece: “[e] como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu” (LF, p. 29). A borboleta lembra sorte ou azar e o fato de prender o instante nos dedos é que permuta sentido com a cena dos namorados, do contrário não acessamos nenhum sentido nesta segunda cena. “E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa” (LF, p. 22).

A pergunta aqui é bastante provocativa. O cego ficou esquecido neste momento em que, diante de tantas sugestões, o cego parece ser o próprio leitor. Contudo este termo aí aponta para a cegueira anterior de Ana que não percebia isso, que tudo fazia para não atrair a atenção para ela. Também para a cegueira do menino, que a mãe empurrou e dos namorados.

Na verdade, o cego é que a conduz para este despertar, para esta possibilidade de criar sua própria vida, apesar da resistência alheia. Apesar de todas as pessoas que não

olham para ela - pessoas metaforizadas na figura do cego - a menos que algo muito estranho lhes chame as atenções.

Não é por menos que ela ficou assustada com aquele homem, que ela não sabia ser cego, acenando para ela. Quando o narrador disse que “quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio” (LF, p. 20), ele estava afirmando que ela estava mesmo com ódio.

A cena impressionista desenha habilmente a imagem e a movimentação dela. Quando disse “[o] movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado” (LF, p. 20), ele estava dizendo que ela estava se sentindo insultada mesmo.

É importante notar que o narrador disse que o homem era cego antes de Ana perceber isso. De forma que as impressões que ele causou nela, eram-lhes reais: Ela estava com “ódio” dele e pensou que ele a estava “insultando”, porque ela acreditou que ele a tinha reconhecido. Por isso o narrador interpelou o leitor “[o] que havia mais que fizesse Ana aprumar em desconfiança?” (LF, p. 20) respondendo, logo após, com uma evasiva “[e]ntão ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles” (LF, p. 20).

Esta repetição parece sugerir que o narrador continua procurando o motivo pelo qual o cego causou reação de desordem em Ana. Sua explicação repetida não tem sentido, sugere, antes, a falta de sentido, posto que rasura, desgasta o sentido anterior. O desconhecimento do narrador impele o leitor para a busca de um motivo que justifique a ação de Ana. Ela está com ódio.

Somente depois que reconheceu a sua cegueira é que este sentimento passou, cedendo seu lugar ao amor, à piedade, à culpabilidade e ao desequilíbrio advindo do motivo pelo qual ele a desestabilizou, ou seja a possibilidade de ele a ter reconhecido do

passado. Não é por menos que o seu amor sem reciprocidade era tão doloroso “[a]h! Era mais fácil ser um santo que uma pessoa!” (LF. P. 27). Ninguém a olha ou vai em sua direção. Desviam dela:

Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir (LF, p.21).

Ela que “apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas” (LF, p. 22). Mantinha tudo o quê? Outra interpelação aberta para ser ressensibilizada. Observo que ela vivia em suspensão, buscando adequar-se à vida das pessoas a que ela passou a pertencer. O cego faz Ana compreender que “em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos ... com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo ... sentia-se banida, porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes (LF, p. 27).

Vejo que as roupas “claramente” feitas são forma de manter certa aparência, aqui, de pessoa clara. Ana tinha vergonha. “De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (LF, p. 27). O narrador insiste no fato de que Ana tinha vergonha e interpela o leitor à busca de respostas. Ao que parece seu “ódio” advém do fato de ela pensar que o cego a conheceu do passado, até então esquecido. Este passado tem algo a ver com uma vida marginalizada da qual a outra cor pode fazer parte.

O que me chamou a atenção para este detalhe foram as cores da roupa e do quadro do “Lavrador de café” (1939) azul, lilás e branca principalmente, que me fizeram crer que ele estava confortável. Ambas as cores estão neste conto: temos o azul da roupa da mulher de quem Ana desviou o olhar e, no fragmento acima, o branco, neste advérbio, “claramente”. As palavras “tortura”, “banida”, “olhos feridos”

“escuridão”, “falta de lei”, “humilhada”, sugerem escravidão, que, por analogia, remete, senão à cor negra, pelo menos a uma cor não branca.

Ana vivia dentro de casa e só saía às compras. Ana tinha vergonha. “De que tinha vergonha?” (LF, p. 26). Noto que os filmes não eram vistos coletivamente, posto que em “podia-se escolher pelo jornal o filme da noite” (LF, p. 22), significa que ela os assistia em casa ou que não os assistia. Finalmente, sua cor vem sugerida no fato de o vigia não tê-la “visto”, sendo que ela estava sacudindo “os portões fechados” (LF, p. 25), numa focalização do marido “[m]as diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção” (LF, p. 29). Vê-se que o rosto do marido não era igual ao dela, com efeito era ele quem a afastava “do perigo de viver” (LF, p. 30). No final, quando diante do espelho ela não se vê. “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LF, p. 30). Observo que ela desapareceu no breu da noite.

Estamos diante de uma arte literária, que, embora seja vendável, não está sujeita às condições da arte de mercado ou seja a apreensão imediata do sentido. Aqui a linguagem é organizada somente para abordar, aproximar os elementos simbólicos do real, como a rede de tricô de Ana que conserva a flexibilidade do algodão e da linha. Esta orientação estaria no próprio desenho da letra que conserva dentro de suas bordas um buraco como a marca da sua contingência.

Assim ao apontar o ponto cego da linguagem, Clarice Lispector sugere que ela não é capaz de representar o real e que no âmbito da ilusão ela deve ser usada para revelar tal impossibilidade.

1.2. “A Paixão segundo G.H.”

Na escuta de *A paixão segundo G.H.* (1964) pode-se concluir que “A condição humana é a paixão de Cristo” e a linguagem o “esforço humano” de buscá-la (PSGH, p.179). Aqui também acontece a travessia do amor. Do amor para a paixão. “Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível” (PSGH, p.180). Esse indizível que só poderá ser dado “através do fracasso de minha linguagem” (PSGH, p.18). O indizível aqui é o amor de um só, amor total. Mais intenso e doloroso que o amor dos místicos, dos santos, porque é um amor que sabe nada esperar do outro, sequer o saber da existência de quem ama, posto que este está em si próprio. Os místicos, os santos de que tenho notícia, amaram com reciprocidade. É verdade. O objeto amado lhes corresponde incondicionalmente. Eles crêem nisso. Vivem desta e nesta crença²⁹. O amor de G.H., não. O outro a quem o amor é dirigido não sabe da existência deste amor, porque este amor acontece em estado de choque, este outro está contido naquele que executa a tarefa de amar. Trata-se de uma ação intransitiva. É um amor de gozo que não cabe em si, mas que precisa revelar-se. E os outros que, por extensão recebem este amor não sabem da existência do elemento que ama. Não se trata de amor narcísico e sim de um amor arrebatado. Amor sem reciprocidade que se manifesta no agora e que tomará contornos variados.

G. H., em muitos aspectos acena para a figura de Ana. Seu pertencimento (o termo significa o fato de pertencer a alguém ou alguma coisa) advém de suas muletas sociais, que ela chamou “terceira perna”, “era ela que fazia de mim uma coisa

²⁹ Em suas “Confissões” Santo Agostinho diz: “Toda a minha esperança baseia na grandeza da tua misericórdia. Concede-me o que me ordenas, e ordenas o que quiseres. Tu nos ordenas a continência, e alguém disse: ‘Consciente de que ninguém pode possuir a continência, a não ser por dom de Deus, já era sabedoria o saber de onde vem este dom.’ É graças à continência que nos reunimos e nos reconduzimos à unidade, da qual nos afastamos para nos perdermos na multiplicidade (...) Ó amor, que sempre ardes e não te extingues jamais! Ó caridade, meu Deus, inflama-me! Tu me ordenas a continência: concede-me o que me ordenas, e ordena o que quiseres” (AGOSTINHO, 2006, p. 296-7).

encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar” (PSGH, p.16). Ela encontrava-se fora dela. Como Ana-tecelã, G.H. - escultora comprazia-se em arrumar, dar forma à existência humana.

Sempre gostei de arrumar. Supondo que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertença, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma” (PSGH, p.37).

A escultora refere-se a si própria como alguém que se vê e se mostra ao mundo de forma tão superficial que não parece constituir uma pessoa, ou não parece ter construído sua própria identidade. Observo que ela está subjugada pelo “ter” e é este “ter” que, segundo Lacan “faz dejetos de nosso ser” (LACAN, 1986, p.18). Daí a apresentação apenas pelas iniciais na valise: G.H. “Até agora achar-me era já ter uma idéia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver” (PSGH, p.6). É preciso lembrar, entretanto, que essas reflexões da personagem acontecem após a travessia do oposto. Na verdade, a personagem recapitula para si mesma e para seu imaginário leitor, a quem interpela, os acontecimentos antecedentes à travessia.

Na falta da empregada, “Janair”, G.H. planeja arrumar o apartamento, a limpeza “da cauda do apartamento, iria aos poucos ‘subindo’ horizontalmente até o seu lado oposto que era o *living* onde – como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã – leria o jornal (...)” (PSGH, p.38). Na verdade a leitura do jornal é uma prática diária para ela. Nele a informação vem pronta. Ela se mantém a partir de um Sistema de representação semelhante a ele, construído exatamente para lhe assegurar pertencimento, para lhe oferecer sua “terceira perna”. Por isso é nele que ela se

encontra. O apartamento aqui é um significante ao qual ela “cola” um significado a partir da arrumação, convertendo-o em texto. Análogo dela, portanto. Vejo que o termo estrangeiro assinala o caráter postiço da língua com que se organiza este Sistema.

Preveniui-se para a desorganização que, na certa, encontraria no quarto de Janair. Desorganização passível de ser organizada superficialmente, assim como ocorreu na sala e no ato de ler o jornal que, trazendo as notícias prontas, imobiliza o pensamento para a reflexão. Entretanto imobilizou-se com o inusitado. O quarto, o “oposto” (PSGH, p.46) estava organizado. Um fato que lhe causa desorganização interior, “cólera inexplicável” (PSGH, p.47). O inusitado é o elemento que desencadeia o esvaziamento necessário para a travessia. Vê-se que a arrumação à qual ela se dedicava, na ausência de “Janair”, era forma de ocupar-se mecanicamente a fim de envolver-se e o ato de ler o jornal após a arrumação também. A solidão, a falta de atividades, adverte-me Ana, do conto “Amor” devia ser evitada, porque é um convite à busca de si.

Depois desta primeira travessia, a do quarto, vem uma segunda, viabilizada pelo estranhamento que o desenho de Janair lhe impusera. “Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago” (PSGH, p.53). Escrita cifrada, totalmente diferente da escrita do jornal.

Seria esse o segundo mal-estar, nascido do hipotético julgamento que Janair lhe fizera. Por conta desse desenho, “escrita”, “Janair era a primeira realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (PSGH, p.44). Noto que não há reciprocidade no gesto de olhar. Olhar aqui é olhar para si mesma. O seu oposto torna-se “rainha africana” (PSGH, p.47). Esse desenho se lhe afigura como linguagem original que ela precisa decifrar, daí começam as conjeturas. Em princípio ela levanta hipóteses sobre o que poderia significar aquela linguagem pictórica para Janair e neste processo de busca

a linguagem vai se convertendo numa escritura na qual se inscreve a desordem original do interior de G.H., ela vai adentrando o “sarcófago” de onde renascerá plena.

Prevenida por essas pequenas travessias de ordem menor, pode, agora, ficar *tête à tête* com o inumano que maior asco e terror lhe causava, a barata. Prevenira-se contra ela com a dedetização. Ela se lhe afigurava como o inusitado, o estranho, o outro. Observo que a prevenção contra o outro de si mesma e o outro exterior era uma constante em sua vida e se dava a partir da arrumação superficial e da leitura informativa do jornal. Novamente o mal-estar se apodera de G.H. Diante da barata são variadas as atitudes: primeiro vem a coragem de matá-la, o que lhe causa “extremo gozo” (PSGH, p.56). Segundo, a necessidade de um novo golpe, pois não tivera sucesso no primeiro. Mas, na hora de golpeá-la “vê na cara da barata o seu rosto”, muito semelhante ao de Janair: “olhei a boca, lá estava a boca real” (PSGH, p.59). Vejo como a personagem reage contra o “real” de “boca real”, ou seja contra o outro de si. Sua recusa a si mesma faz ver a eficácia do Sistema de *genderização* em seu processo de substituir o “eu” original pelo “eu” social.

Semelhante ao cego que olhava Ana, assim a barata olhava G.H. “o que eu via era a vida me olhando” (PSGH, p.59). É que ela – a barata –

é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma (...) até formar aquele corpo compacto (PSGH, p.60).

No que refere à sua vida as camadas finas de que era constituída a barata, se lhe afiguravam, agora, como as camadas finas que ela precisava re-visitara para conhecer-se a si própria e ao mundo abandonado. Esvai-se a fixidez da forma. Dilui-se como água – mas como água-viva - na lenta matéria que escorria da barata. Essa matéria se lhe afigura como um significante vazio, depois vai se convertendo numa escritura,

semelhante a um fantasma que vai ganhando formas, sendo preenchido pela vida original da personagem.

O que escoa da barata é a vida que, antes de se desfazer totalmente, traz à tona a vida que estava inerte, ou seja, a vida de G.H. Neste caso ela comunga a vida que, semelhante à hóstia do imaginário mítico-cristão, não contém sabor material, porque encerra em si a própria coisa que ali subjaz para alimentar o espírito: Jesus Cristo. Também o signo vai sendo rasurado até alcançar seu traço primeiro que é a letra pura, literal que está no real.

Observo que o que ela comunga, o que lhe dá a vida, está fora e ao mesmo tempo dentro dela mesma. É o outro dela apagado. Digo isto porque percebo uma motivação fonemática entre os nomes G.H. e JHS. No imaginário mítico-cristão a hóstia contém Jesus. E nela estão gravadas três letras “JHS” que significa: Jesus Hóstia Santa. O que escoa da barata é a vida que se entrega para trazer à luz outra vida que jazia sufocada. É um amor sem reciprocidade.

É a impossibilidade de não ver esta doação, que predispõe G.H. para a travessia do amor para a paixão. Neste momento em que ela reconhece esta doação, ela é acometida pela graça. Contudo, quando experimenta alimentar-se do neutro da barata, animal “imundo”, ela quase cai em desgraça “pois o inexpressivo é diabólico. Se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco” (PSGH, p. 104). No imaginário cristão comunga-se a própria condenação.

E, mais que isso, experimenta a paixão de Cristo “[a] condição humana é a paixão de Cristo” e a linguagem o “esforço humano” de buscá-la (PSGH, p.179). Não é por acaso que G.H. necessita, e pede a companhia do leitor para adentrar esta esfera do sagrado, que toca com suas fímbrias o demoníaco. É que no referido imaginário não se pode tomar a comunhão sem comungar antes, o irmão. O que justifica o leitor que

aparece no texto. No que se refere à sua arte dá-se o mesmo. Os signos com seus significados fixados no jornal, perdem-se na estranheza da forma, na mancha do colchão e no hieróglifo na parede. O mundo se lhe apresenta para ser decifrado assim como sua escritura.

1.2.1. Arrumar é achar a melhor forma: autenticidade e inautenticidade da arte

Aqui também aparece a questão da arte autêntica e da arte mercadológica. Há uma diferença explícita entre o estar na sala e o estar no quarto. Na sala a arrumação é gradativa, linear e a personagem sugere que ela seria o ponto final da arrumação. Depois disso, ela lia o jornal. As notícias no jornal já vêm prontas. Nada há para ser questionado. É com sua “terceira perna” que ela executava a arrumação e lia o jornal, organizado na perspectiva desta. Entendo que na sala há o que em Clarice Lispector eu chamo escrita fora de si. No quarto o procedimento é bem distinto. Existem dois tipos de escrituras lá: a mancha no lençol e o hieróglifo na parede, e a massa da barata. No processo de recuperação do “eu” original, perdido em virtude da construção do “eu” *genderizado*, há um processo de migração de sentidos: hora é a mancha, ora é o desenho, ora é a massa da barata que permutam sentidos. De forma que ambos os tipos de escrituras são ressensibilizados fluidamente. Neste caso três tipos de escrita estão presentes aqui: a escrita fora de si, a escrita em si e a escrita de si.

Certamente não há aqui a ordem que havia na sala. Neste caso, tanto os desenhos quanto a massa da barata, se me afiguram como escrita em si, o que me lembra o pergaminho que a figura alegorizada entregou ao profeta³⁰. Nele a escrita estava por dentro e por fora. Toda a metamorfose de G.H. acontece dentro do quarto, mas adverte seu imaginário leitor que “mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de

³⁰ Cf. p. 12.

fora” (PSGH, p.149). A descoberta de si exige esse movimento que se constitui num constante dobrar-se sobre si mesma a partir desses três movimentos da linguagem: a escrita fora de si, a escrita de si e a escrita em si. Esses três movimentos podem ser encontrados ao longo da obra de Clarice Lispector. Todavia encontram-se totalmente entremeados.

Tais reflexões têm nos alertado para a necessidade da revisão das ideologias veiculadas por todos os seguimentos sociais “textualizados de la cultura y em los contextos y las prácticas dentro de las cuales sus significados, cuando se inculcam socialmente, se distribuyen y ‘consumen’³¹ (TRIFONAS, 2007, p. 39). Isso porque acreditamos que a linguagem que os alicerça têm força suficiente para manipular a construção da nossa identidade à nossa revelia.

³¹“textualizados da cultura e nos contextos e práticas dentro das quais seus significados, quando se inculcam socialmente, se distribuem e ‘consomem’”. Tradução minha.

Capítulo II – O nascimento e o resguardo da palavra adâmica de Clarice Lispector e Franz Kafka

Quando um filho nasce, a liberdade lhe é dada quase que imediatamente. É verdade que muitas vezes a criança não usufruirá por muito tempo dessa liberdade entre feras. Mas é verdade que, pelo menos, não se lamentará que, para tão curta vida, longo tenha sido o trabalho. Pois mesmo a linguagem que a criança aprende é breve e simples, apenas o essencial.

Clarice Lispector³²

No sentido mais restrito, entretanto, posso talvez responder à indagação dos senhores e o faço até com grande alegria. A primeira coisa que aprendi foi dar um aperto de mão; o aperto de mão é testemunho de franqueza; possa eu hoje, quando estou no auge da minha carreira, acrescentar àquele primeiro aperto de mão a palavra franca. Não ensinará nada essencialmente novo à Academia e ficará muito aquém do que se exigiu de mim e daquilo que, mesmo com a maior boa vontade, eu não posso dizer – ainda assim devo mostrar a linha de orientação pela qual um ex-macaco entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu. Mas sem dúvida não poderia dizer nem a insignificância que se segue, se não estivesse plenamente seguro de mim e se o meu lugar em todos os grandes teatros de variedades do mundo civilizado não tivesse se firmado a ponto de se tornar inabalável.

Franz Kafka³³

³² *Laços de família*, 1960, p. 78.

³³ *Um médico rural*, 2007, p. 60.

1. Clarice e o ponto cego da linguagem

Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, 'tudo o que é sólido desmancha no ar.'

David Harvey³⁴

A riqueza de obras como as analisadas anteriormente faz-nos entender melhor o motivo pelo qual Lucia Helena (2006) afirma que Clarice Lispector “cria” um “novo projeto cultural” nas nossas Letras. Com o procedimento literário observado ela alcança a “palavra-coisa”, a palavra poética aventada por Walter Benjamin e a linha do tempo da História é interrompida se nos abrindo enquanto espaço de reflexão, só que no campo próprio da literatura.

O poder de Clarice Lispector, sua ação política é mostrar os pontos cegos com que se fabricam a rede discursiva que *genderiza* o ser e com a qual se escreve a História. Além disso faz ver o sentimento de perdição que acomete o ser dada a contingência desta rede discursiva que reivindica o poder de representar.

Ela o realiza através da construção de uma rede semelhante, só que fabricada alegoricamente para realçar este aspecto, e que não reivindica o poder exigido pela anterior. Concebendo o mundo como um livro escrito a partir do entrecruzar-se infinito de diferentes linguagens, constrói os seus textos entrecruzando a escrita em si e a escrita fora de si.

O Laço de moebius II de M. C. Escher materializa o movimento desta escrita.

³⁴ *Condição pós-moderna*, 2006, p.21.

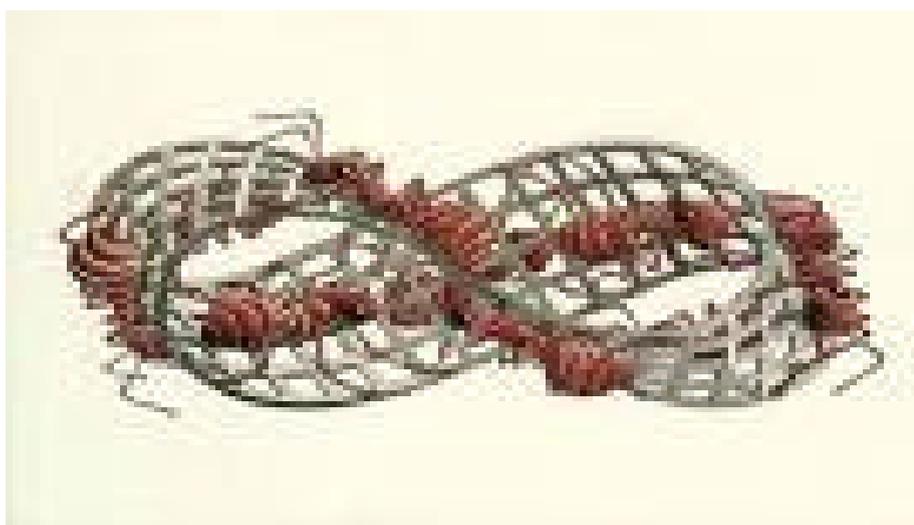


FIGURA 3 - Moebius band II³⁵ - M. C. Escher

FONTE – ESCHER, 2006, p. 40

Explicando a xilogravura Escher diz:

Uma tira circular fechada tem, em geral, duas superfícies, uma interior e uma exterior. Sobre esta tira, contudo, andam nove formigas vermelhas, umas atrás das outras, e passam tanto sobre o lado exterior como também sobre o interior. Assim a tira tem só uma superfície (ESCHER, 2006, p. 12).

Neste caso este laço materializa a escritura de Clarice Lispector, porque ela se serve de dois tipos de escritas simultaneamente e, ao longo de sua escritura vai deixando entrever os vazios existentes na escrita fora de si, representativa, da qual nos servimos no cotidiano. Com este procedimento ela acena para uma concepção de linguagem mais complexa, plena, que tende a conduzir o pensamento para o reconhecimento da semelhança no real, e não da diferença. Seu texto então é eternamente político. Sua palavra eternamente redentora.

Esta “palavra-coisa”, este “verbo feito carne”³⁶ se manifesta de várias maneiras em sua escritura. Entendo por escritura um texto onde os signos lingüísticos

³⁵ Laço de Moébius. Tradução minha.

³⁶ Grifo meu.

instrumentais são manipulados de forma que os seus significados corriqueiros sofrem perda momentânea de sentido, para abrigar outros sentidos que se encontram à deriva no texto. De forma que numa escritura os sentidos estão em constante processo de migração. Como um beija-flor que ao polinizar diferentes flores faz com que traços de umas sejam vistos nas outras, assim também numa escritura podemos ver “os sentidos tocando-se pelos bordos, podemos ver suas fímbrias misturando-se de forma que a extremidade de uma designa o início da outra” (FOUCAUL, 1966, p. 35). Na concepção de Jacques Lacan (1986),

a escritura não decalca o significante. Ela só remonta até ele ao tomar um nome, mais exatamente da mesma forma que acontece com outras coisas que a bateria significante vem a denominar após tê-las enumerado. Bem entendido, como não estou certo de que meu discurso seja entendido, apesar de tudo, que eu alinhava uma oposição: a escritura, a letra estão no real, o significante no simbólico. Assim como está, poderá funcionar como estribilho para vocês” (LACAN, 1986, p. 28).

Pois bem, esta “palavra-coisa” é capaz de trazer o objeto nomeado à experiência, através de sua própria forma e não de achatá-lo, esmagá-lo, dentro da forma que o designa. Isso é possível porque toda possibilidade de linguagem existente no mundo extra-textual, que o Sistema de representação não converte em simbólico, dada a sua contingência, se manifesta dentro deste novo texto. Clarice Lispector trabalha em busca desta palavra e, encontrando-a utiliza-se dela, a fim de mostrar o que está escondido e esconder o que vem sendo evidenciado. Depois de alcançado este propósito as palavras são caladas, não ficam à disposição para novos usos.

Como lembrou Baudelaire em seu artigo seminal “The painter of modern life” publicado em 1863 “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE: apud. HARVEY, 2006, p. 21). Neste aspecto a fluidez da linguagem clariceana mimetiza, ainda que criticamente a fluidez da modernidade, com sua marcha incessante para o progresso.

Progresso este que, numa primeira instância, liquida tudo o que a tradição construiu a duras penas: como a arte autêntica e os valores tradicionais.

No primeiro caso, a arte é capaz de oferecer ao contemplador uma via de acesso para o conhecimento de si mesmo e, conseqüentemente para o conhecimento do mundo, pelo fato de ser montada para fazer falar e para fazer calar o pensamento. No segundo caso, estes valores oferecem pertencimento porque, como a arte autêntica são construídos a partir da experiência, no seio da comunidade, para aquela comunidade. Valores que são absorvidos com o tempo e que com o tempo podem permanecer ou não, conforme a evolução da comunidade.

E, numa segunda instância, liquida os próprios bens da sociedade de consumo: as mercadorias, as ideologias políticas, científicas, religiosas, sociais, culturais, e recentemente, a própria vida: legalização do aborto, eutanásia, pena de morte.³⁷

Tudo justificado, porque dizem que tudo o que acontece, acontece em nome do bem estar social. A nós não cabe mais que aceitar porque, na verdade não formamos mais opinião sobre essas coisas. Não pensamos mais o pensamento. Mas uma boa literatura, escrita sob o som dos animais, ainda pode nos devolver a capacidade de pensar, de escolher o que acreditamos ser melhor para todos. De vencer o individualismo que está nos reificando cada vez mais.

Toda esta destruição construtiva que subsiste no processo de modernização, encontra-se politicamente mimetizada na engenharia de seu texto, porque linguagem e personagens desequilibram-se e experimentam este processo. Reconhecendo que seus progressos acontecem em sua contramão.

O desequilíbrio das personagens advém destes valores de superfície, criados sob a égide da rotação das mercadorias. Walter Benjamin vê o progresso do passado como

³⁷ Retirando esses três últimos itens é possível encontrar de forma detalhada todos os demais em David Harvey (2006).

ruína, em virtude dos vencedores subjugar os vencidos, em virtude sobretudo da História destes ser calada na História daqueles. Lacan (1986) por sua vez, vê a sociedade como “esgoto”, em virtude do “ter” fazer dejetos do nosso ser. Partindo deste pressuposto, creio que as personagens de Clarice Lispector se encontram subjogadas por este processo de modernização que desumaniza o homem, convertendo-o em mercadoria.

O *status* da mercadoria é produzido pela arte persuasiva, da palavra principalmente. A literatura é arte da palavra. Sendo ela um espaço que viabiliza uma reflexão mais acurada sobre o modo como o mundo é organizado, deve iluminar o processo de modernização com os bens e os males que dele advêm. Suas personagens encontram-se bem e num instante desestabilizam-se. No coração da modernidade reencontram-se. Nesta travessia elas vão se decompondo. A linguagem utilizada para compô-las vai se decompondo também. Nas páginas vão se amontoando os restos da linguagem de que elas foram construídas. Elas alcançam o sopro de vida. A linguagem alcança a letra pura, literal, que nada diz, mas que está ali, em sua condição primeira.

Ambas, personagem e linguagem purificam-se, alcançam a condição adâmica. Tocam o demoníaco ao descerem aos infernos e o sagrado ao ressurgirem modificadas. A literatura de Clarice Lispector mimetiza a destruição construtiva da história: é uma acomodação dos restos, como diria Lacan (1986), mas também espaço que se nos abre para o alcance da transcendência, conforme eu acredito. No primeiro caso estamos diante do “o transitório, o fugidio, o contingente”, restos provenientes da recuperação do “traço unário” (Lacan, 1986) que subsiste o sujeito. No segundo caso, estamos diante do eterno e o imutável.

Objetivando fazer tal palavra “falar” a partir de sua forma Clarice Lispector explora tanto o seu som quanto o seu sopro, como procuro demonstrar, no conjunto de

sua obra, no capítulo anterior, e especificamente no conto “A menor mulher do mundo”, de 1966, no qual me deterei a partir de agora. Este “fazer falar” a forma da palavra é uma maneira de resguardá-la a fim de não ser utilizada para fins instrumentais, que automatizam o pensamento, deixando-o a mercê de idéias redutoras.

No conto “A menor mulher do mundo”, o narrador pronuncia-se sobre o som: “[o]s likoua las usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons animais” (LF, p. 79). Observo que o narrador realça a importância do nome mas que, além deste perscruta uma marca original menos material que ele: o som animal. Esta observação pode ser conferida também no desenho da frase. O termo mais compreensível deste conjunto, o nome, realiza uma trajetória de volta para o lugar de onde veio, ou seja, para o som³⁸. Servindo-me do valor instrumental da linguagem posso explicar a frase. Trata de uma travessia da ordem para o caos. Nós compreendemos bem o nome, mas não compreendemos bem os gestos e os sons animais. Excedendo ao caráter utilitário da linguagem, podemos perceber que esta frase fala. Compreendemos bem o que estamos lendo, mas a linguagem gestual e sonora dos animais, que não compreendemos, encontra-se sugerida na seqüência dos fonemas /s/ que emitem a linguagem da serpente. Em pequena aprendi que a cobra “silva”. Neste caso, estamos diante de um signo propositalmente motivada.

Neste recuo o narrador faz ver que mesmo o nome comum pode ser manipulado, motivo pelo qual ele deve ser mantido sempre sob vigilância. De fato, a personagem principal do conto, “Pequena Flor”, é capturada por este nome, pelo explorador, e este, por sua vez, é capturado pelo seu nome – no que ele tem de comum – pelo narrador.³⁹. Esta atitude do narrador faz-nos entender o motivo pelo qual Clarice Lispector procura manter o nome sempre original. Aqui ela o faz, mediado por ele, manipulando o seu

³⁸ A trajetória gramatical seria do som ao nome. Até na organização das gramáticas este procedimento é respeitado.

³⁹ Cf. Cap. IV.

som. O “som animal” utilizado pelos “likoualas” com o intuito de se resguardarem dos “bantus” aponta o dedo para o sopro a que chega Clarice Lispector na tentativa de proteger o nome. Este sopro é o ponto do signo lingüístico onde o significado volatiliza-se deixando o significante vazio. Ele se converte em letra literal. Este significante é o som que não pode mais ser capturado. Contrariamente aos signos que completam a realidade e a interpretam arbitrariamente, Clarice Lispector acena também, para o seu limite, alegoricamente.

Voltando ao narrador, vejo que também outro som deve ser protegido. “Enquanto dançam ao som do tambor, um machado pequeno fica de guarda contra os “bantus”, que virão não se sabe de onde” (LF, p. 79). Este som aqui é outro, é o “som do tambor”. É o som que já deu liga, que fala, como fala este, a partir do seu ritmo de marcha. É o som dos rituais praticados por tribos primitivas, que, nestas condições podem atrair os inimigos, desde que eles o conheçam. É o som produzido e repetido. Por analogia é o signo lingüístico que estabelece a comunicação e que, por isso mesmo, não pode ser descartado. A certeza de que o caçador será atraído pelo som, e a impossibilidade de não descartá-lo - ele é um som ritual, ninguém vive sem algum rito - mantém os “likoualas” sempre prontos para se defenderem, como sugerido no “machado pequeno”, que “fica de guarda”.

A despeito de tudo isso, o narrador já disse que os “bantus” virão. Sendo assim pergunto retoricamente: o que faz este machado aí? Nada faz. Ele não é funcional. Ele está à deriva. É preciso que ele seja tocado pelos bordos, de outros sentidos que se encontram ao longo da escritura. Neste caso ele é um signo-sopro, que alivia deste significante, seu significado utilitário - o machado serve para cortar lenha e para se defender dos perigos da floresta - ao torná-lo “pequeno”, inútil. Resta-lhe, entretanto, o

“sulco” (LACAN, 1986, p. 28) de um destes significados que só pode ser compreendido naquele contexto: a sua serventia para a proteção dos perigos da floresta: os “bantus”.

É preciso então ressensibilizá-lo ali, onde a linguagem manifesta-se em seu próprio ser. Na verdade os “likoualas” moram sobre as árvores para se protegerem dos “bantus”. De forma que este “machado pequeno” é inútil para protegê-los. Tal inutilidade faz-me entender que ele ajusta-se melhor ao contexto brasileiro, uma vez que os índios sim serviam-se deste instrumento. O som de tambor evoca qualquer prática ritual primitiva. Mas lembra, por analogia, o som do nosso carnaval e o poder que esta festa tem de atrair os estrangeiros.

Esta tendência ao *continuun* da História neste passado que se faz presente alegoricamente, faz com que seja aberto no texto um estado de emergência. O teor revolucionário desta abertura está sinalizado pelo “machado pequeno”, que se de nada vale por ser pequeno, vale muito por ser simbólico. Estou atenta para a inadequação do termo simbólico. Clarice Lispector evita os símbolos optando pela alegoria, mas o machado parece soprar, por analogia, outra palavra que é símbolo de revolução “Martelo”. Precisamos estar sempre atentos para uma expressão costumeira de Lúcia Helena (2007): que a palavra poética é trágica, somente esbarra no significado. Ademais o texto literário reside na esfera do simbólico e para os “likoualas” ele simboliza um sinal de alerta.

Outrora os Portugueses e os Indígenas, agora os estrangeiros e os mestiços. O bom selvagem de outrora metamorfoseado no bom mestiço de agora. Outrora a colonização dos bens culturais pela imposição de um código lingüístico. Agora a colonização dos mesmos bens só que advinda da automatização daquele código. Outrora pentes, espelhos e bugigangas eram trocados por pérolas, pedras preciosas, pau-brasil. Agora as mesmas bugigangas, só que estilizadas pelo brilho falso das antigas e

verdadeiras preciosidades brasileiras: banhos de tinta, banhos de ouro, banhos de prata, mas não só, também do brilho falso das estampas de antigas obras-primas: monalisas, pietás, paisagens européias, anjos da guarda, santos diversos, retirados do seu lugar: museus e igrejas principalmente e transportados para lojas, barraquinhas, etc. É o lixo estrangeiro – papel, plástico, ferro, etc - sendo reutilizado sem arte, para ser depositado “com estilo” no coração da América Latina.

É possível dizer então ser este “machado pequeno” um sinal de alerta. Assim ele ilustra muito bem a tensão dos “likoualas” e também do narrador que necessita da palavra instrumental, já que vai narrar uma informação, mas que, por desconfiar de que esta palavra é passível de ser re-utilizada para manipular o Outro – mulher africana – precisa acautelá-la neste uso.

Assim ao narrar a informação para o leitor procura depurar as palavras e com isso tanto revela, quanto vela a mensagem. Igual tensão é a de Clarice Lispector que não desiste de seu ofício de proteger este “som do tambor” e que, para mantê-lo sob vigilância, converte-o em sopro, instante em que o silêncio impera em sua escrita e o leitor é convidado à reflexão, como estamos buscando demonstrar.

Tanto o som quanto o sopro, ambos trabalhados na palavra criadora podem ser considerados pontos a partir dos quais sua escritura dobra-se sobre si mesma num processo incessante e interminável de começo e recomeço, “o ponto zero” barthesiano de sua escritura. Única maneira de não se deixar domesticar e devolver a linguagem ao seu próprio ser. Com efeito no mito da criação também o sopro antecede ao ato de nomear. Contudo preciso recuar um pouco mais, é este sopro que Clarice Lispector consegue converter em verbo feito carne. “No início era o verbo ...”, ou seja, no sentido benjaminiano, a palavra redentora.

De onde teria vindo este sopro? Retomando o texto bíblico, vejo no Livro do *Apocalipse de João 11:11* que dois profetas morrem e “[d]epois de três dias e meio, um sopro de vida veio de Deus e penetrou nos dois profetas”. Eu quero dizer que se ligarmos as duas pontas do texto bíblico – o Gênese e o Apocalipse - veremos que o sopro primeiro advém de outro sopro. O cessar de uma vida, uma idéia, é uma possibilidade de novo recomeço. Clarice Lispector não se cansa de silenciar e de fazer falar outros sentidos em velhos significantes. Assim ela depura o signo. Tarefa profética. Franz Kafka disse a Janouch que “a tarefa do poeta é uma tarefa profética: a palavra justa conduz; a palavra que não é justa seduz; não é por acaso que a Bíblia se chama Escritura” (KAFKA: apud. BLANCHOT, 1987, p. 68).

Outro tipo de linguagem utilizada pelos “likoualas” a fim de não serem “capturados” pelos “bantus” é a linguagem gestual. Aliás ela vem antes dos “sons animais”. Esta linguagem é utilizada pelo narrador para sugerir o estado psicológico de “Pequena Flor” já que ela não fala, não articula. O leitor precisa estar atento à distintas manifestações de linguagem, para compreendê-la. Com efeito, esta linguagem também é interceptada por “Marcel Pretre”. Mas no momento em que ele é acometido pelo “mal-estar” diante do “sorriso” – linguagem gestual - de “Pequena Flor”, ele se desequilibra e fica hipnotizado/imobilizado.⁴⁰

O jogo de linguagem gestual no conto é mais uma forma utilizada pelo narrador, além dos sons animais, para dialogar com o leitor na mesma linguagem utilizada pelos “likoualas” - poucos nomes, gestos e sons animais - no seu desejo de manterem-se resguardados. Não é de fácil acesso, é verdade, porque o leitor já está acostumado com a leitura de sinais gráficos. Esta estratégia do narrador faz entender melhor a atenção que

⁴⁰ Cf. Cap. VI.

Clarice Lispector dispensa à linguagem do corpo que fala tanto ou muito mais que a linguagem escrita em países subdesenvolvidos como o Brasil.

Essa travessia que os “likoualas” fazem do nome aos gestos e destes aos sons animais, no afã de se resguardarem-se da captura pelos “bantus” acontece igualmente na forma da linguagem utilizada na urdidura do conto. Também a linguagem sedutora, representativa dobra-se sobre si mesma revelando o seu estado selvagem, estágio em que vai conduzir o leitor. Eu quero dizer que a fuga dos “likoualas” acontece no mesmo ritmo que a fuga da linguagem. Ambos atravessam da ordem aparente para o caos. No conto desaparecem os “likoualas” e fica “Pequena Flor” que não fala. Desposuída da fala resta-lhe a linguagem gestual e o som, um grão de voz a que sua linguagem selvagem chega.

2. Franz Kafka e o *non sense* das linguagens de Pedro Vermelho.

Todos esses recursos utilizados por Clarice Lispector a fim de mostrar que a linguagem em si não é objeto de violência, que ela pode ser re-organizada para fins de promover a construção de um Sistema de representação menos perspectivista e mais humano, observo no conto de Franz Kafka “Um relatório para uma academia”, de *Um médico rural*. (2007). Neste conto a personagem principal que é um ex-macaco recebeu o nome “Pedro Vermelho”. O tom de desgosto com que ele aborda o ato de sua nomeação fez com que eu idealizasse o seu encontro com “Pequena Fbr”, comparada a um macaco por “Marcel Pretre”. Esta, não articula a linguagem, manifesta-se por gestos e sons, mas não é difícil compreendê-los.⁴¹

⁴¹ Cf. Cap. VI

Além da relação entre essas duas personagens há outra muito mais evidente. Assim como o narrador do conto “A menor mulher do mundo” também o narrador “Pedro Vermelho” está em busca de palavras que possam registrar com maior precisão a sua captura. Eu quero dizer que ele está em busca da “palavra-coisa” clariceana, da palavra original, adâmica, do verbo feito carne. Este aspecto de sua obra faz com que sua escritura seja aproximada da Halacha, texto sagrado da lei divina, na religião judaica, palavra originária e fundamental.

Quando afirmo tal aproximação, faço-o como fiz em Clarice Lispector, na esteira de Walter Benjamin, para quem a palavra adâmica é aquela palavra primeira que antecede ao discurso para fins de comunicação que *genderiza* o ser. É sobre este aspecto da linguagem que “Pedro Vermelho” se manifesta. Não estou pensando que a sua escritura esteja aberta a uma interpretação tradicionalmente teologizante e sobretudo judaica. É o próprio Walter Benjamin que se manifesta sobre esta questão numa carta.

A obra de Kafka representa uma doença da tradição. A sabedoria tem sido às vezes definida como o lado épico da verdade. Com isso a verdade é designada como um patrimônio da tradição; é a verdade em sua consistência hagádica. É esta consistência da verdade que se perdeu. Kafka estava longe de ser o primeiro a enfrentar esta situação. Muitos se acomodaram a ela, aferrando-se à verdade, ou àquilo que eles consideravam como sendo a verdade; com o coração mais pesado ou então mais leve, renunciaram à sua transmissibilidade. A verdadeira genialidade de Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele sacrificou a verdade para apegar-se à sua transmissibilidade, ao seu elemento hagádico. Os escritos de Kafka são por sua natureza parábolas. Mas sua miséria e sua beleza é o fato de terem precisado tornar-se mais do que parábolas. Eles não se colocam singelamente aos pés da doutrina, como a Hagada em relação à Halacha. Depois de terem se deitado, erguem uma poderosa pata contra ela. (Trad. Manuscrita de M. Carone com algumas modificações.) (BENJAMIN: apud. GAGNEBIN, 1996, p. 16-17.).

A relação que Walter Benjamin faz entre a Hagada e a Halacha advém do fato de que a palavra originária da Halacha é “lembrada e reatualizada nos comentários da Hagada”. Ora, a idéia do comentário faz-nos pensar que a referida lembrança e reatualização não reivindicam o poder de representar uma verdade. E de fato podemos

partir deste princípio, quando desejamos devolver à linguagem a sua origem. Contudo, os comentários, neste caso, acontecem em torno de uma mesma idéia: a revelação da verdade que a palavra adâmica pode realizar. Assim, ainda que o resgate desta palavra seja mediatizado pelo comentário, as idéias a ela ligadas correm o risco de se converterem em estereótipos, através da “lembrança” e da “reatualização”. E isso atrofia o pensamento.⁴²

Os fundamentalistas acabam convertendo a palavra ritual, condutora, em palavra política, sedutora, e com isso o verbo encarnado não se revela. O pensamento racionalizado, cristalizado, preconcebido está atrofiado para o transcendente. Este, que se manifesta em diferentes linguagens, não encontra lugar propício para sua revelação.

Franz Kafka está em busca daquela palavra primeira da Halacha, palavra original, do verbo feito carne, portanto. Só que esta palavra em Franz Kafka é um grão de voz, quase não se pode tocá-la. Em virtude de sua fluidez ela está aberta a outros comentários que nada tem a ver com o texto sagrado e, além disso, pode ser convertida em sopro como a palavra clariceana. Só é fonte de revelação em determinado contexto e, depende do leitor para realizar-se neste aspecto. Por isso é que depois de estarem deitadas como feras mansas aos pés da doutrina, já que são “parábolas” (*Gleichnis*) e mantêm o “tom” da originalidade, “erguem uma poderosa pata contra ela” ou seja vão para além do sagrado. Com isso problematiza sua própria capacidade de revelação, como se esta também, convertida em discurso, fosse ideológica.

⁴² Venho observando que o número de igrejas multiplica-se da noite para o dia. Nas festas coletivas o espaço é aberto para manifestações religiosas distintas. Se bem que nem todas. O nome de Deus encontrava-se em toda parte no milênio passado e neste. Observava, com um grupo de alunos e amigos, que no ano de 2006 participei de uma formatura do Curso de Filosofia. Na ocasião o nome de Deus foi lembrado diversas vezes, só correu o risco de perder para outra expressão utilizada entre alunos e professores como forma de delicadeza: “Você é dez”. Mas não perdeu, porque todo discurso começava agradecendo a Deus e terminava com a expressão “Você é dez”. Na metade da cerimônia já não era mais necessário a utilização da frase no final dos discursos. A platéia já dizia em uníssono: “você é dez”. Tantos graduados e de diferentes áreas evocando o nome de Deus e sendo dez devia ser um alívio para todos. Por um momento duvidei que toda aquela cerimônia acontecia no meu país.

Neste caso a sua busca por esta palavra não vai além de sugerir que tudo que advém dela, em termos discursivos, é ideológico, ou seja, que o discurso é construído e que poderia ser de outra forma. Como ele não sabe que forma é esta, envereda para o mundo sem fim do comentário. Neste percurso sua linguagem vai se desligando de sua função instrumental e através da migração de sentidos resultantes das sugestões vai-se entregando-se ao seu próprio ser.

Às vezes esta busca é encenada de forma explícita. Num momento em que o narrador aborda o motivo pelo qual ele desejou “uma saída” e não a “liberdade” ele explica: “Tenho medo de que não compreendam direito o que entendo por saída. Emprego a palavra no seu sentido mais comum e pleno. É intencionalmente que não digo liberdade...” (UMR, 2007, p. 64).

Note a ambigüidade dos termos em “mais comum e pleno”. No primeiro momento entendi que ele queria uma palavra literal, adâmica, plena. Isso porque os sentidos das palavras em questão, tocaram-se pelas bordas de forma que “mais comum” induziu-me a ler o termo “pleno” como forma limpa, desprovida de rodeios, literal. E isso acontece de fato no texto. Ele busca “a palavra franca”. Mas esta palavra franca não se mantém sozinha, necessita de um ponto de apoio, um grão de voz que seja. Neste caso tive que acrescentar outra interpretação à frase.

Empregar a palavra no seu sentido “mais comum e pleno” significa também servir-se da palavra do dia-a-dia. A palavra plena é a palavra completa que articula a palavra representativa com a “palavra franca”. Neste caso trata-se de uma palavra ambígua. Note que a alteração do sentido da palavra “no seu sentido mais comum” alterou a sentido da palavra “plena” e eu só alcancei ambos os sentidos após a leitura detalhada.

O texto mistura esses dois procedimentos, porque ele é narrado e focalizado ao mesmo tempo. Narrado por “Pedro Vermelho” na perspectiva dos membros da academia e do pessoal do navio – que estava bêbado -, ou seja, no sentido costumeiro que para eles é o sentido pleno. Focalizado também por ele, em sua perspectiva própria, ou seja, no sentido literal, que para ele é o sentido limpo, pleno. Mas neste sentido ele não pode falar, porque não será entendido. Então conjuga os dois falares. Por esta razão tudo o que ele fala deve ser lido de duas maneiras: na perspectiva do narrador e das pessoas do navio, que encarnam a axiologia humanista e na perspectiva do focalizador, que é contra-ideológica. No primeiro caso as palavras não comunicam o que ele quer porque se lhe apresentam sem sentido, em estado de embriaguês.

No segundo, não comunica, porque não se prestam a este papel, apenas sugerem, evocam. Ambas as palavras deixam-no desequilibrado no manejo de seus usos. Dentro desses dois procedimentos ele tenta explicar o motivo pelo qual está inseguro e só tem condições de proferir seu relato em linguagem igualmente insegura. Desvairada. Vamos a ele:

No sentido mais restrito, entretanto, posso talvez responder à indagação dos senhores e o faço até com grande alegria. A primeira coisa que aprendi foi dar um aperto de mão; o aperto de mão é testemunho de franqueza; possa eu hoje, quando estou no auge da minha carreira, acrescentar àquele primeiro aperto de mão a palavra franca. Não ensinará nada essencialmente novo à Academia e ficará muito aquém do que se exigiu de mim e daquilo que, mesmo com a maior boa vontade, eu não posso dizer – ainda assim devo mostrar a linha de orientação pela qual um ex-macaco entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu. Mas sem dúvida não poderia dizer nem a insignificância que se segue, se não estivesse plenamente seguro de mim e se o meu lugar em todos os grandes teatros de variedades do mundo civilizado não tivesse se firmado a ponto de se tornar inabalável (UMR, 2007, p.60-1).

“No sentido mais restrito, entretanto, posso talvez responder à indagação dos senhores e o faço até com grande alegria”. Observo com nitidez toda a alusão feita ao uso que ele faz da palavra, ou seja “entretanto” (s) sentidos que a palavra tem, vou

utilizá-la no sentido “mais restrito” motivo que o leva a fazê-lo “até” com grande alegria. A ênfase no “até” faz ver que se não fosse no sentido “mais restrito” ele, talvez, não respondesse às indagações. Mas “sentido restrito” significa para a academia sentido objetivo, e para ele, sentido literal.

No advérbio de dúvida ele diz aos “senhores da Academia”, na perspectiva deles, que está inseguro, ou seja: não está confortável em ter que comunicar-se objetivamente. Este desconforto massageia o ego daqueles senhores, como se sua linguagem fosse plena e, por isso mesmo, impossível de ser bem utilizada. Massageia-lhes o ego também, porque funciona como um pedido de desculpas antecipado. Para o seu leitor ele dá uma piscadela, a fim de fornecer-lhe uma orientação de sua escrita, ou seja: ele vai trabalhar nas bordas dos sentidos, por isso está inseguro. Note que este termo focalizado por ele tem significado distinto do que lhe damos comumente.

“A primeira coisa que aprendi foi dar um aperto de mão; o aperto de mão é testemunho de franqueza; possa eu hoje, quando estou no auge da minha carreira, acrescentar àquele primeiro aperto de mão a palavra franca” (UMR, p.60). Note o engasgamento no “aperto de mão”, marcado pela repetição. A insegurança narrada e focalizada está aí. Engasgamento que me faz deter em seus detalhes, porque sugere uma impossibilidade da linguagem, ou seja “um balbucio”. Para Barthes (2004b) o balbucio

é uma mensagem duas vezes malograda: por uma parte compreende-se mal; mas, por outro, com esforço, chega-se a compreender apesar de tudo. Ele não está verdadeiramente nem na língua nem fora dela: é um ruído de linguagem comparável à seqüência dos golpes pelos quais um motor dá a entender que está mal de saúde: é este precisamente o sentido da falha do motor, sinal sonoro de um revés que se perfila no funcionamento do objeto. O engasgamento (do motor ou do sujeito) é em suma um medo: tenho medo de que a máquina possa vir a parar (BARTHES, 2004b, p. 93).

Este balbucio torna complexa a escritura. A primeira coisa que ele aprendeu, quando? Antes ou após a sua captura? Não sei. Logo após o primeiro “aperto de mão”

veio um ponto e vírgula, longa parada, isso porque, em sua perspectiva, aquele gesto significava sim, mas nada previamente construído. Era só um gesto em si. Contudo foi acrescentado um sentido àquele gesto, sentido este que aparece no segundo aperto de mão: “[t]estemunho de franqueza”. Vê-se que não se trata de linguagem escrita. É por isso que, vendo-se na tarefa de escrever, necessita acrescentar “a palavra franca” ao primeiro gesto, original a fim de ressensibilizar o sentido a ele atribuído, ou seja: para um gesto original que preexiste à sua condição humana, atual, uma palavra original, não a palavra repetida, estereotipada, dos “senhores da Academia”.

Noto que este aperto de mão não é o utilizado para cumprimentar e sim um gesto de apertar a própria mão, como um ponto de apoio – semelhante ao grão de voz -, próprio dos símios. Ele está buscando “a palavra franca” para relatar sua vida pregressa e esta palavra precisa ser nova, a fim de servir de ponto de apoio para o seu relato, assim como serve seu gesto. Note tratar-se de apoio fluido, a palavra e o gesto.

É apenas um detalhe, mas “Pedro Vermelho” está atento a ele. Na perspectiva do homem que fala não há distinção entre os sons dos macacos. Soa-lhes como eterna repetição. Eu quero dizer que o que para Barthes – ele é um senhor da academia, pois sim! - é um engasgamento, repetição, fala desarticulada, para ele, “Pedro Vermelho”, é uma linguagem harmoniosa, a mesma que ele utilizava no seu bando, um rumor. Diferente do balbucio, que indica um malogro da linguagem, como disse antes, o rumor “é o barulho daquilo que está funcionando bem” (BARTHES, 2004b, p.94).

Embora possuidor de linguagem natural, quando ele estava no seu bando sua linguagem não era compreendida pelos homens. Agora ela continua não sendo compreendida, mas acompanhada por uma linguagem gestual, que os homens julgam conhecer posto serem eles os amestradores: os gestos. Logo, os “senhores da Academia” estão lendo os gestos de “Pedro Vermelho”, em suas perspectivas, e não a sua

linguagem articulada. Eu estou dizendo que Pedro Vermelho não fala. Ele não articula linguagem. Fala sim, mas em sua perspectiva. Ele grita, emite sons e ruídos animais. O rumor é mesmo assim

denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue, o camuflado o fremente são recebidos como sinais de uma anulação sonora (BARTHES, 2004b, p.94).

Ele é falado pela linguagem articulada, o que é diferente de falar a linguagem articulada. Observo este aspecto a partir do modo como ele des- articula sua primeira “fala”. Eu preciso citar na íntegra senão é impossível explicar-me: Referindo-se a um seu amestrador, ele “fala”:

De qualquer modo, que vitória foi tanto para ele como para mim quando então uma noite, diante de um círculo grande de espectadores – talvez fosse uma festa, tocava uma vitrola, um oficial passeava entre as pessoas -, quando nesta noite, sem ser observado, eu agarrei uma garrafa de aguardente deixada por distração diante de minha jaula, desarrolhei-a segundo as regras, sob a atenção crescente das pessoas, levei-a aos lábios e sem hesitar, sem contrair a boca, como um bebedor de cátedra, com os olhos virados, a goela transbordando, eu a esvaziei de fato e de verdade; joguei fora a garrafa não mais como um desesperado, mas como um artista; na realidade esqueci de passar a mão na barriga, mas em compensação – porque não podia fazer outra coisa, porque era impedido para isso, porque os meus sentidos rodavam – em bradei sem mais “alô!”, prorrompi num som humano, saltei com este brado dentro da comunidade humana e senti, como um beijo em todo meu corpo que pingava de suor, o eco – “Ouçam, ele fala!” (UMR, p. 70).

Este é o discurso de “Pedro Vermelho”. Discurso em que não podemos confiar. Observo o advérbio de dúvida na nota explicativa em parênteses. Este advérbio entorna o seu sentido por toda a cena: ele diz que não era observado quando agarrou a garrafa, contudo, logo adiante, diz que a desarrolhou sob a atenção crescente das pessoas. Afirma tê-la desarrolhado segundo as regras, mas diz também não ter passado a mão na barriga, como era de costume entre os marinheiros.

Dizer que esvaziou a garrafa “de fato e de verdade” faz-se necessário, porque noutra cena do texto ele fumou um cachimbo sem fumo e sugere não saber o motivo pelo qual o fez. Neste caso ele precisa explicar que havia aguardente na garrafa. Neste detalhe preciso me deter para mostrar como Kafka está atento aos mínimos detalhes. Primeiro aspecto: Esta ação de beber é a única fidedigna. Ele bebeu de fato e de verdade. Tanto que os seus sentidos rodavam. Logo ele estava embriagado. Não se pode confiar nem na memória nem no discurso de um bêbado. Um bêbado não articula a linguagem e sim desarticula. Mas se ele não falou, o que ele fez? Arrotou. Note isto no signo motivado “pror-rom-peu”. Já disse antes que em textos produzidos os vazios são preenchidos pelos bordos dos sentidos de outros signos. Quando ele disse não ter passado a mão na barriga, flagramos a mentira porque ele disse, antes disso, ter seguido as regras.

Então devemos nos perguntar o que existe neste ato que merece a atenção do nosso olhar ou ainda, onde está o sentido do vazio aberto naquela cena incompleta – da mentira - ou seja, o motivo pelo qual os homens passam a mão na barriga.

Vamos a ele. Os marinheiros quando bebem passam a mão na barriga para arrotarem, mas isso não foi dito, claro, é um tabu usar esta palavra, não é delicado. Logo, na perspectiva dos “senhores da Academia” este termo fica ocultado.

Pois bem, nesta cena ele disse não ter passado a mão na barriga e passou. Mentiu. Um vazio é aberto. Vamos preenchê-lo com o motivo não explicitado antes: o arroto. Naquele momento expõe-se uma ação sem o motivo pelo qual ela é feita, neste momento, expõe-se o motivo pelo qual ela é feita, mentindo ao dizer que ela não foi feita: o arroto. O que semeia cizânia na cena é o fato de “Pedro Vermelho” ao mesmo tempo narrar e focalizar e são diversos os focalizadores. Quem não percebe este detalhe

se perde na embriaguês dos sentidos. Ao dizer que falou “alô” ele o faz na perspectiva dos focalizadores, bêbados, que o rodeavam. Pode ser que eles tenham dito isso mesmo.

Segundo aspecto: A ação de beber é fidedigna, não está alterada pela dúvida porque a alteração que desta advém, encontra-se no próprio líquido ingerido: aguardente. Trata-se de palavra de segunda, que já sofreu alteração. Ele estava em busca de uma “palavra franca”. Ora, utilizar-se desta palavra alterada é o que faz com que seus sentidos rodem, que o condicionem à gagueira, à repetição. No ato de sua captura ele estava bebendo água. O tiro que o atingiu partiu de um homem que estava ébrio. Ele recebeu dois tiros, quando um bastava. Relembrando este fato ele afirma que o tiro que o acertou foi “um tiro delinqüente” (UMR, p.68). Esta palavra alterada não é digna de confiança. Não se pode confiar na escrita de uma História tecida por esta palavra. Neste caso tenho que abrir neste engano um cena de ironia, porque dizer que os homens tomam um arrote por uma palavra, pode sugerir que a sociedade converte qualquer aspecto do real em signo, desde que este real possa ser convertido em moeda de troca. Ele, por exemplo é exibido no “[t]eatro de variedades” ou seja, de aberrações que a cultura não consegue classificar. Inferimos com Lacan que o “ter faz dejetos do ser” e, neste caso o Sistema de representação organizado a partir dela é um “esgoto”, como diz Lacan (1986) “[a] civilização, lembrava naquela ocasião – era ele quem lembrava – em premissa, é o esgoto”.

Agora pode ser também que eles sequer tenham dito isso. Podem ter dito: arrotou. É importante lembrar que ele não se lembra bem, estava embriagado. Na perspectiva dele, de sua palavra franca ele disse “prorrompi num som humano”. Ora “prorrompi” é um arrote e mais, este som é um brado “saltei com este brado dentro da comunidade humana” e, para terminar ele sugere o alívio advindo após um arrote: “e senti, como um beijo em todo meu corpo que pingava de suor, o eco – “Ouçam, ele

fala!” É até à palavra “eco” que devemos ler a focalização dele. O restante é o que espalha cizânia na frase e faz com que os leitores apressados digam que ele articula palavra.

Onde está aí a linguagem articulada? É um som apenas, um eco. Esta era sua linguagem original. Então ele entrou para dentro da comunidade humana com um gesto de pegar uma garrafa de aguardente e esvaziá-la como “um bebedor de Cátedra” e de arrotar. Ora, toda vez que no texto percebemos um ruído, um engasgamento, o fazemos na perspectiva dos “senhores da academia” que é a nossa também. Este ruído, na perspectiva de “Pedro Vermelho” se seguido de pequena alteração é o rumor, ou seja, a sua “palavra franca”. O rumor é a perfeição da linguagem resultante do entrecruzar-se de diferentes linguagens. Nenhuma se sobressai. Todas são escutadas ao mesmo tempo. É o seu “brado”, utilizado quando vivia com seu “bando”.

Poderíamos objetar dizendo que os “senhores da Academia” estão atentos aos detalhes e que, portanto, são capazes de reconhecer que o ponto e vírgula e a locução subsequente ao termo repetido são visíveis. E que, portanto, não consideram existir ali uma repetição. Mas isso não é verdade, aqueles “senhores” não estão atentos aos detalhes, sua tendência é a redução do mundo ao mesmo, deixando com isso minar a diferença.

Já o segundo aperto de mão que aparece está acrescido do “testemunho de franqueza” isso porque, uma vez repetido, o sentido que lhe é atribuído já está automatizado por “Pedro Vermelho”. Ele é amestrado. A este gesto segundo, nada pode ser acrescentado devido o seu caráter pétreo. Trata de gesto colonizado. Ele foi testado - a palavra teste em teste-munho assim o confirma - a partir da repetição dos gestos humanos, porque não compreendia as palavras que acompanhavam tais gestos. Disso

resultou seu amestramento ou seja sua entrada na sociedade para ser exibido no “[t]eatro de variedade”.

Contudo aqui já aparece uma dúvida quanto a este gesto. É que uma vez repetido ocorre nele o desgaste de sentido, tanto no âmbito textual, aqui repetido, quanto no âmbito gestual, automatizado por ele. Neste caso este gesto pode referir-se ao cumprimento entre pessoas, mas também ao gesto anterior que interpretei como ponto de apoio, pelo fato de ele ter acrescentado ao ponto e vírgula a “palavra franca”. Se este gesto primeiro – ponto de apoio - é um escoar do sentido do gesto segundo – testemunho de franqueza - é ali, naquele ponto, após o ponto e vírgula, que o leitor testemunhará a existência da “palavra franca”, desde que ele passe no teste, ou seja, desde que ele consiga entender que foi aberto ali, pelo desgaste, “uma fresta”, “uma saída” que ele precisa manipular.

Voltando ao primeiro aperto de mão, ao que ele acrescenta a “palavra franca”, observo que também o sentido ali, a fim de não destoar da originalidade do conjunto, deve ser encaminhado de forma original. Neste caso precisamos compreender que, diante dos “senhores da Academia”, desprovido de uma palavra original, para relatar sua vida pregressa – original – de ex-macaco, o corpo dele fala, naquele primeiro gesto de apertar a mão, em resposta a uma pressão psicológica. Logo a palavra “aperto de mão” sugere também o estado psicológico “aperto” que o desencadeou.

Agora, o segundo gesto é diferente, já foi automatizado como “testemunho de franqueza” e ele utiliza-se dele, diante da Academia. Aqui o gesto pode ser entre as pessoas. O mais provável é que ele esteja se referindo à primeira vez que apertou a mão de alguém do navio. Ou então o ato de apertar a própria mão como forma de apoio, ou ainda o gesto natural de colocar o braço numa posição que já foi entendido por todos

como “dar uma banana” afinal, cada um se apóia no que tem. Quem não tem uma linguagem articulada apóia nalguma parte do corpo.

Resumindo. Por encontrar-se sob pressão psicológica ele aperta a mão. Os “senhores da Academia” lêem aquele gesto de forma positiva, porque eles fazem isso antes de iniciar uma fala, como se dissessem em linguagem articulada “pois bem”, um ponto de partida, um grão de voz. Significa que o que ele vai proferir é algo verdadeiro, digno de fé, com efeito, para ele, o gesto é em si nada, ponto de apoio. Quando muito um ato natural de quem está passando um grande aperto por sentir-se coagido: ter que expressar uma vida original, entremeando as palavras velhas dos seus amestradores com a sua própria “palavra franca”.

O sentido da frase-crítica só pode ser compreendido se ela for lida literalmente. Acrescentar “a palavra franca” ao primeiro aperto de mão que aparece sem complemento algum. Acréscimo que ocupa o lugar da locução “testemunho de franqueza” no termo repetido, já colonizado.

Acrescentar a “palavra franca” significa que falta àquele gesto uma palavra que consiga significá-lo, ou ainda que aquele gesto nada significa, é uma reação natural, ou ainda que aquele gesto não precisa ter um significado *à priori*. Muitos podem ser os sentidos do referido gesto numa comunidade acadêmica: temos, desconforto inclusive. Neste caso “a palavra franca” aqui marca um vazio que a locução anterior não é suficiente para preencher. Que palavra é esta? Ele já deu a “linha de orientação” para a compreensão desta palavra. Assim todas as palavras que têm seus sentidos escoados ao longo do texto, abrindo-lhe “uma fresta”, “uma saída” um hiato entre o ser e o dizer, podem ser tomadas como “palavra franca”. O leitor percebe nesses vazios limitações, arbitrariedades ideológicas, manipulação.

“Não ensinará nada essencialmente novo à Academia e ficará muito aquém do que se exigiu de mim e daquilo que, mesmo com a maior boa vontade, eu não posso dizer”. Esta “palavra franca”, essencial não ensinará “nada essencialmente novo” à Academia, porque neste ambiente ela não tem um significado específico, ela significa por si mesma, trata-se de uma linguagem na sua natureza selvagem, que nada diz a menos que seja abordada por outros sentidos.

Se abrirmos uma cena de ironia no texto ela não ensinará nada “essencialmente novo” porque já existe um consenso entre eles quanto ao significado das palavras, tanto é assim que ele só tem o poder de acrescentar a “palavra franca” àquele grupo – na perspectiva daquele grupo - porque ele já faz parte dele. Responde aos seus comandos. Ele não precisa fazer nada, porque tudo o que fizer ganhará um sentido imediato. É só alguém dizer que o gesto significa aquilo e pronto. O fato da palavra “franca” ficar muito “aquém” do que se exigiu dele fica explicado na redução que ele fez na palavra inicial “testemunho de franqueza” ao optar pelo seu radical “palavra franca”.

Se eu abrir aqui uma segunda cena de ironia este “aquém” está sendo dito na perspectiva daqueles senhores. Na dele o termo significa o oposto do que ele usou, ou seja, além. Neste caso ele acena para a contingência da palavra representativa, alegoricamente, neste ponto a partir do qual ele a manipula e faz ver que para aqueles membros só é válido o que gira em torno de sua linguagem instrumental.

Mas o que ele não pode dizer?

O que ocorreu com ele numa “palavra franca”. A vida anterior dele necessita ser abordada por uma linguagem anterior: “palavra franca”. E esta palavra não pode ser dita “eu não posso dizer”, já que não é representável pelo simbólico. Está na ordem do inominável.

“– ainda assim devo mostrar a linha de orientação pela qual um ex-macaco entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu”. Mesmo impossibilitado ele vai mostrar pelo menos a “linha de orientação”. Esta linha sugere a escrita tradicional: linear, homogênea e monológica e a colonização dos gestos. A mesma linha com que se escreve o discurso da História. Ele não deseja repeti-la, mas precisa mostrar o modo como ele se transformou em homem. Contudo esta “linha de orientação” sugere também desgaste da escrita tradicional e, dos gestos colonizados.

Neste caso, da escrita tradicional, ela vai utilizar somente uma “linha de orientação”, sobre a qual construirá o seu relato em “palavra-franca”/ “escrita gestual”. Esta “linha de orientação”, a escritura, o sulco do significado, sugere ainda uma forma de conduzir o leitor a fim de que ele encontre no texto “a palavra franca” e trará à tona os gestos com os quais ele foi amestrado. Serão dois textos: escrita em si e fora de si, como em Clarice Lispector.

“Mas sem dúvida não poderia dizer nem a insignificância que se segue.”. A palavra “insignificância” deve ser lida na perspectiva de “Pedro Vermelho” e na dos acadêmicos. No primeiro caso faz ver que a palavra repetida, designada, forjada, não significa, não se pode comunicar com ela. A literalidade é explorada acenando para o fato de que o simbólico maquia a verdade. No segundo caso faz ver que o relato será menor, sem valor. Afinal que interesse pode ter num relato desta natureza para membros de uma academia? Atenuando o valor do relato ele desarma os membros, ludibria seus pensamentos e pode gaguejar a sua palavra franca. Aliás, a gagueira sugere àqueles que dominam a língua uma incompetência do falante. No caso de Pedro Vermelho, eles entenderiam que ele ainda não aprendeu bem os traquejos da linguagem.

“se não estivesse plenamente seguro de mim e se o meu lugar em todos os grandes teatros de variedades do mundo civilizado não tivesse se firmado a ponto de se tornar inabalável”. Duas leituras aqui:

Primeira, a partir da linguagem representativa. Apesar da “linha de orientação” ser insignificante – não ter valor algum para ele - o seu valor de moeda já se estabeleceu em qualquer lugar que ele esteja. Por isso ele está “plenamente seguro” – mas não está, como veremos logo mais a frente - de ser compreendido, já que o Sistema de representação é organizado a partir desta linguagem – a gestual (?) - que ele utilizará para o seu “relato”. Ele vai falar.

Segunda, a partir da linguagem poética. Apesar da “linha de orientação” ser insignificante – não significar devido ao fato de ele escoar os sentidos dos termos – , ele vai falar. Ele não falaria se “não estivesse plenamente seguro de [si]” e se o lugar dele “em todos os grandes teatros de variedades do mundo civilizado não tivesse se firmado a ponto de se tornar inabalável”.

Quando lemos o seu texto nada vemos de seguro, nem na linguagem representativa nem na linguagem gestual. Pelo contrário, é uma linguagem repleta de gagueiras assinaladas pelas repetições e de rumor assinalado pelas oscilações. Se a condição para ele falar é estar “plenamente seguro” e ter seu lugar garantido, etc, vê-se que ele nada vai falar. E, de fato, ele falou nada: Ele não está plenamente seguro, porque a palavra “plena” que ele deseja, mente, naquele contexto, já que, enquanto palavra “franca” ela nada pode acrescentar àquele grupo, uma vez que é “insignificante.” Ele já o disse. Sendo assim, esta palavra não tem seu lugar garantido no mundo civilizado, não se firmou ainda e jamais será inabalável, porque sua palavra plena, enquanto produto de uma construção alegórica, “mente”. Em caso da linguagem gestual, igualmente. O seu gesto de apertar a mão não tem um significado *à priori*.

Numa perspectiva da linguagem representativa, essa leitura faz-me entender que posso abrir uma cena de ironia na expressão “[t]eatros de variedades do mundo civilizado”. Primeiro: não há “variedades”, porque nada mais pode ser aprendido, nada mais pode ser dito; há, pelo contrário, repetição – o gesto de apertar a mão sem saber o porquê - automatização consensual ou seja: há um “teatro” de variedades, uma encenação da realidade já que esta é impossível de ser representada. Por outro lado, fecho a cena de ironia quando leio o texto, a cena, numa perspectiva poética kafkiana, porque o que ele faz é servir-se de uma variedade de linguagens para encenar esta impossibilidade e buscar “uma saída” para a linguagem que jaz “insignificante” - tola, tagarela -, curvada sob o peso da significação. Certamente não posso deixar de ler também neste “teatro de variedades” como teatro de aberrações tão comum no mundo civilizado.

A impressão deste trabalho formal é de que um texto foi diluído dentro do outro e que neste estado ambos só podem ser lidos simultaneamente. Aqui fundo e forma interpenetram-se e a estética tradicional, insistente na relação desta, cala-se. Assim também se cala o signo de Port-Royal. Outras vezes um texto descola do outro de forma que fundo e forma pululam das páginas. Hora de reflexão em que a alegoria ilumina a relação arbitrária entre significante e significado do signo, entre a relação fundo e forma da estética tradicional, entre o valor do dinheiro em relação à mercadoria, etc.

A leitura deste pequeno fragmento elucida a complexidade da escritura de Kafka. Os signos parecem em total estado de perdição, o ex-macaco que foi amestrado por meio deles encontra-se igualmente desorientado e o leitor é convidado a experimentar esta encenação. Este é o meu objetivo, esta é a sua palavra plena, não podemos alcançá-la por uma questão de diferenças entre a nossa concepção de linguagem centrada na comunicação e a de Franz Kafka centrada na própria linguagem.

É só em seu conjunto que o texto fala e fala numa “palavra franca”, numa palavra-sopro que pode dizer muito e nada. Conforme “Pedro Vermelho”:

Seja como for, no conjunto eu alcanço o que queria alcançar. Não se diga que o esforço não valeu a pena. No mais não quero nenhum julgamento dos homens, quero apenas difundir conhecimentos; faço tão somente um relatório; também aos senhores eminentes membros da Academia, só apresentei um relatório (UMR, p.72).

Neste caso aqui, também como em Clarice Lispector, a escritura - no caso de Franz Kafka “a linha de orientação” - não decalca o significante, somente remonta a ele, ou seja, a “linha de orientação”, a escritura, a letra estão no real, e o significante no simbólico, não fosse assim não sei se seria possível ler textos miméticos.

Esses três aspectos – o nome, o gesto e o sopro - antecedem ao discurso construído para fins de comunicação e acenam para o seu caráter cultural e não natural. O sopro a que Clarice Lispector e Franz Kafka chegam está no próprio verbo feito carne, palavra criadora.

Além desta, Clarice Lispector levanta questionamentos sobre o ponto e a linha que marcam entonações, ritmos, inícios e fins e com que se desenha a letra, além, é claro de refletir sobre a própria letra que “funda o litoral” (LACAN, 1986, p.22). Assim entendo que é necessário desconstruir o discurso para alcançar a palavra primeira. Esta desconstrução se dá através da construção de outro discurso próximo do comentário.

Para Silviano Santiago a forma mais eficiente do escritor alcançar tal empresa a fim de que ela cause reação no leitor é a partir da construção de um texto segundo. Este deve ser organizado “a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto” (SANTIAGO, 1978). Posicionando-se ainda quanto ao papel do leitor ele afirma:

e o leitor transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (SANTIAGO, 1978).

Assim irmanados pelas idéias, Clarice Lispector, Franz Kafka, Walter Benjamin e Silviano Santiago, se deixam tocar pela preocupação e por um modo de atrair o olhar do leitor para as origens que, pelo seu surgir interminável quebram a linha do tempo da narrativa e do tempo linear homogêneo e vazio da História. Buscando ocupar o lugar do leitor sugerido pelo crítico, venho me empenhado, desde o título deste trabalho de pesquisa e leitura, na tarefa de refletir sobre o encontro das escrituras de Clarice Lispector e de Franz Kafka.

Capítulo III – Um ponto de apoio para esta pesquisa: o “teatro de variedades da palavra”.

A partir do século XVII, todo o domínio do signo se distribui entre o certo e o provável; quer dizer que já não poderia haver sinais desconhecidos, nem marcas mudas. Não que os homens estejam de posse de todos os signos possíveis. Mas é que o signo só surge a partir do momento em que é conhecida a possibilidade de uma relação de substituição entre dois elementos já conhecidos. O signo não espera silenciosamente a vinda daquele que pode reconhecê-lo, nunca se constitui senão por um ato de conhecimento.

Michel Foucault.⁴³

A natureza é, em si mesma, um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas. Quando se tem de fazer a *história* de um animal, inútil e impossível é escolher entre o ofício de naturalista e o de compilador: o que é preciso é recolher, numa única e mesma forma do saber; tudo o que foi *visto* e *ouvido*, tudo o que foi *contado* pela natureza ou pelos homens, pela linguagem do mundo, das tradições ou dos poetas.

Michel Foucault⁴⁴

1. O “teatro de variedades” da palavra racionalizada

⁴³ *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 1966, p.87.

⁴⁴ *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 1966, p.63-4.

Publicado em 1960, no livro de contos *Laços de família*, o conto de Clarice Lispector “A menor mulher do mundo” viabiliza uma tomada de consciência da limitação da palavra racionalizada e da *mímesis* da representação que a toma por instrumento, além de um repensar alegoricamente o nosso processo de colonização. No referido conto, um francês diante de um ser inominável, uma mulher de quarenta e cinco centímetros, lhe forja um nome “Você é Pequena Flor”.

Esta nomeação entretanto, devido ao seu teor conotativo, encontra-se aberta a incontáveis leituras. Isso seria ideal num texto literário. Mas o texto no qual o francês veiculará este nome é informativo. Neste caso não pode haver oscilação de sentido. E de fato não há, porque se trata de uma forma pré-fixada, a partir dos românticos. Para fixá-la ainda mais, o francês conduz a leitura a partir de uma comparação: “Escura como macaco”. O conto de Franz Kafka “Um Relatório Para Uma Academia” aborda questão parecida. Nele o narrador/protagonista “Pedro Vermelho” lamenta o uso arbitrário que os “senhores membros da Academia” fazem da palavra. Assim ele se manifesta:

leve dois tiros. Um na maçã do rosto: esse foi leve, mas deixou uma cicatriz vermelha de pêlos raspados, que me valeu o apelido repelente de Pedro Vermelho, absolutamente descabido e que só podia ter sido inventado por um macaco, como se eu me diferenciasses do macaco amestrado Pedro – morto não faz muito tempo e conhecido num ou outro lugar – somente pela mancha vermelha na maçã da cara (UMR 2006, p. 61).

Esta falta de manejo com o nome, ou melhor ainda, esta manipulação do nome, aponta para uma falta: a impossibilidade de a palavra nomear com exatidão. Isso porque

Na sua perfeição, o sistema dos signos é essa língua simples, absolutamente transparente, que é capaz de nomear o elemento; é igualmente esse conjunto de operações que define todas as conjunções possíveis (FOUCAULT, 1966, p. 91).

E ainda “a linguagem humana se perde nos meandros de uma significação infinita, pois tributária de signos arbitrários” (GAGNEBIN, 2007, p. 18) e o espírito não consegue mais apreendê-la, porque ela perdeu a sua imediaticidade original “após Babel”. Resultado disso é que este ato só se faz possível se a representação for forjada. Walter Benjamin chamou a perda desta imediaticidade de ‘queda’. Neste caso nossa civilização está cimentada sobre bases fluidas.

A rede discursiva tecida por este tipo de linguagem arbitrária precisa ser controlada. Mas este controle está a serviço da ideologia. Resultado, somos enredáveis e enredados já que somos constituídos, enquanto seres humanos, a partir da manipulação dessa rede que é a linguagem. Buscando confirmação para o que estou dizendo saliento que palavra racionalizada é o termo utilizado por Adorno e Horkheimer (2006) para identificar o signo lingüístico organizado pelo Iluminismo, no século XVIII, para designar o objeto. Para eles

A cegueira e o mutismo dos fatos a que o positivismo reduziu o mundo estendem-se à própria linguagem, que se limita ao registro desses dados. Assim, as próprias designações se tornam impenetráveis, elas adquirem uma contundência, uma força de adesão e repulsão que as assimila a seu extremo oposto, as fórmulas de encantamento mágico. Elas voltam a operar como uma espécie de manipulações, seja para compor o nome da diva no estúdio com base na experiência estatística, seja para lançar o anátema sobre o governo voltado para o bem-estar social recorrendo a nomes tabus como “burocratas” e “intelectuais”, seja acobertando a infâmia com o nome da Pátria (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p. 17).

Mas poderíamos perder aqui, a palavra adâmica de Walter Benjamin, Clarice Lispector e Franz Kafka não foram também designados? Certamente eles partem desta palavra, contudo conduzem-nas à sua condição adâmica. Neles as palavras conservam o hálito ou o sopro criador, divino ou humano não importa, são palavras apenas, plenas, só dizem de si, do objeto em plenitude, não estão a serviço da comunicação. Não são forjadas a ferro e fogo como a palavra arrotado “pror-rom-peu” convertida em “alô” em função da possibilidade lucrativa.

Agora a palavra racionalizada é diferente dada a sua condição de signo arbitrário que serve à comunicação. Trata-se de um signo-instrumento, comprometido, fixável e que se fixa, desde que haja uma força agindo para que isso aconteça. A substituição da palavra “testemunho de franqueza” por “palavra franca” do narrador kafkiano assim o demonstra.

O que os autores denunciam aqui é a utilização arbitrária e despótica destes signos, que podem canalizar formas de comportamento domesticando, colonizando a natureza humana. Neste caso, a organização da linguagem iluminista, com a finalidade de organizar a natureza em benefício do homem, teria também outro fim: dominar a própria natureza humana: este é o dilema de “Pedro Vermelho” e do narrador clariceano do capítulo anterior.

A relação entre o domínio da linguagem e o domínio da natureza humana fica explicada. Sobre esta questão David Harvey (2006) disse haver suspeita de que o projeto do Iluminismo “estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana” (HARVEY, 2006, p. 23-4) e continuando afirma ter sido esta a atrevida tese apresentada por Horkheimer e Adorno em *The dialectic of Enlightenment* (2006) que vem iluminando este texto.

Escrevendo sob as sombras da Alemanha de Hitler e da Rússia de Stálin, eles (Adorno e Horkheimer), afirma David Harvey, “alegavam que a lógica que se oculta por trás da racionalidade iluminista é uma lógica de dominação e da opressão. A ânsia por dominar a natureza envolvia o domínio dos seres humanos” (HARVEY, 2006, p. 23-4). O próprio David Harvey parece concordar com isto. Afinal ele também afirma, só que noutros termos, que o referido projeto considerava axiomática a existência de “uma única resposta a qualquer pergunta”. Neste caso o mundo poderia ser “controlado” mas

não só, também poderia ser “organizado” de modo racional se ao menos fosse apreendido e representado corretamente. Certamente isso presumia a existência de “um único modo correto de representação”, um único ponto de vista que, caso pudesse ser descoberto – e esta busca era a finalidade da Matemática e da Ciência - forneceria os meios para tais fins (HARVEY, 2006, p. 36). Quando Clarice Lispector e Franz Kafka viabilizam incontáveis formas de leitura é este aspecto da organização do Sistema de representação que eles estão questionando.

Uma das formas de alcançar esses fins foi repensar a organização do signo. Consoante os estudos de Michel Foucault (1966) o sistema de signos no mundo ocidental era ternário, pois nele se reconhecia o significante, o significado e a conjuntura. Esta conjuntura impedia que o discurso reivindicasse para si o poder de representar. Assim vários campos do saber emitiam suas opiniões, seus comentários sobre o grande livro do mundo que se abria a todos. A linguagem daquele período então

existia primeiro no seu ser bruto e primitivo, sob a forma simples, material, de uma escrita, de um estigma sobre as coisas, de uma marca espalhada sobre o Mundo e que faz parte das suas mais indelévels figuras. Mas ela dá origem logo a duas outras formas de discurso que a vão enquadrar: acima dela, o comentário que retoma os signos dados com um novo intento, e, por baixo, o texto cujo comentário pressupõe a primazia oculta sob as marcas visíveis a todos. Daí o haver três níveis de linguagem, a partir do ser único da escrita. É esse jogo complexo que vai desaparecer com o fim da Renascença (FOUCAULT, 1966, p. 67).

Neste sistema, a representação do mundo - que continha os sinais, as marcas, os signos – quando feita a partir de signos artificiais, voltavam-se para a semelhança,⁴⁵ porque “os signos artificiais não deviam o seu poder senão à sua fidelidade aos signos naturais. Estes, de longe fundamentavam todos os outros” (FOUCAULT, 1966, p. 90).

Contudo, no século XVII sua disposição tornou-se binária a partir da definição de Port-

⁴⁵A teoria do sinal implicava três elementos perfeitamente distintos: o que era marcado, o que era marcante e o que permitia vê nisto a marca daquilo; ora, este último elemento era a semelhança: o sinal marcava na medida em que era “quase a mesma coisa” que aquilo que designava” (FOUCAULT, 1966, p. 93).

Royal, pela ligação de um significante a um significado. Destituído do compromisso com a semelhança os signos passam a ser usados como “instrumentos da análise, marcas da identidade e da diferença, princípios da ordenação, chaves para uma taxionomia” (FOUCAULT, 1966, p. 85) a conjuntura aqui se perde e o que antes se dava pela motivação ou pela semelhança agora se dá à revelia e pela diferença.

O olho agora pode ver uma coisa e escutar outra. A imagem acústica não precisa estar necessariamente relacionada à imagem visual. Tudo agora pode ser fantástico: uma informação, um pai que aprisiona a filha no porão por longos anos e tem filhos com ela, uma menina que foi atirada viva pela janela, a criminalidade. Os signos deixaram de significar para designar. Os leitores de Clarice Lispector sabem o quanto ela busca alcançar a “palavra-coisa”. O signo motivado. O signo que significa. Tentando com isso devolver à linguagem o seu próprio ser, libertá-la deste estigma que a transformou em moeda de troca.

Esta limitação do signo sua função designativa pode incidir sobre o pensamento do produtor de textos de vários modos: primeiro domesticando-o de forma que ele acredita representar a realidade da forma como ela se lhe apresenta; segundo ajustando-o, a partir de uma realidade reconhecível, a tudo aquilo que escapa dos limites de sua compreensão; terceiro dificultando sua materialização em casos mais complexos, já que “a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, já não achará o seu espaço senão no regime geral dos signos aproximativos” (FOUCAULT, 1960, p. 67).

Não quero dizer com isso que toda *mimesis* da representação esteja a serviço da ideologia, mas mesmo se o escritor se levanta contra ela, tende a estancar o texto enquanto um lugar de produção de sentidos que desencadeia a reflexão porque, conforme diz Roland Barthes (2004a),

A escrita é uma realidade ambígua: por uma parte nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação. Por não poder oferecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe uma linguagem livremente produzida (BARTHES, 2004a, p. 15).

Os resultados deste trabalho vêm prejudicando substancialmente o leitor que acaba tendo o pensamento colonizado, dada à clareza com que o texto é apresentado e a tendência à automatização que toda produção excessivamente clara, faculta. As conseqüências de tais limitações resultam na atualização e na solidificação de um Sistema de representação cultural e social que vem sendo organizado a partir da unidade e da pureza dos códigos lingüístico e religioso, desde a segunda metade do século XVI, no Brasil. É assim que ao ver o retrato de “Pequena Flor” no jornal uma senhora burguesa refere-se a ela como “bicho”. O pensamento desta personagem está condicionado a ver no outro a diferença não a semelhança.

Este pensamento vem se agravando, a hostilidade entre as pessoas não diminui. Acentua-se cada vez mais. A literatura é um instrumento que poderia ser utilizado para despertar os alunos para o fato de que o seu livre arbítrio, do qual ele sente tanto orgulho, é construído, manipulado. Mas o tipo de literatura que o conduziria a isso vem sendo pouco explorada nas Instituições do Saber. Opta-se geralmente pela literatura de massa e esta vem escrita em conformidade com a linguagem instrumental que manipula o pensamento.

Os leitores de Clarice Lispector bem o sabem, desde sua obra derradeira *A hora da estrela* (1977) que não é nada fácil “tirar ouro do carvão” (HE, p.31). Este é o dilema de Rodrigo SM, narrador interposto e nomeado daquela obra, diante da necessidade e da impossibilidade de escrever a história miserável da personagem Macabéa com a linguagem racionalizada sob a qual está alicerçado o Sistema de representação que a mantém cativa, assim por dizer, à deriva.

2. O “teatro de variedades” da palavra poética

O conto de Clarice Lispector viabiliza uma tomada de consciência da liberdade que a *mimesis* da produção tem de estabelecer um diálogo desta linguagem racionalizada com outro tipo de linguagem mais subjetiva e questionadora. Resultando deste encontro um texto inovador onde a linguagem se dobra sobre si mesma e tem condição de revelar aspectos do Sistema de representação a que o leitor não tem acesso, dado a sua proximidade com ele, inclusive aspectos do novo neo-colonialismo que nos aterroriza a todos.

Neste caso o leitor é interpelado como um co-autor e vê ativado o seu pensamento e seus sentidos para investigar o texto. Como a linguagem no conto é a mola-mestra para a manipulação da identidade do Outro – africano e o macaco -, com um pouco de ajuste é possível que possamos lê-lo como uma alegoria do nosso próprio processo de colonização portuguesa e, por extensão do modo como o neo-colonialismo vem sendo infiltrado em nossa cultura, gradativamente. Digo com um pouco de ajuste não no sentido de forçar uma leitura a partir do texto, já que este demanda a teoria, mas porque a escrita de Clarice Lispector ajuda a

dinamizar o conceito de que não existe nas obras um significado totalmente resgatável, mas sim um processo de significação e formas fluidas, uma escrita intertextual que permite interpretar o texto como um tecido urdido na dialética complexa entre emissão e recepção, lugares textuais de metamorfose do ler e do escrever (HELENA, 2006, p.109).

Neste caso o conto interpela-nos hoje tanto quanto interpelou à geração de 1960.

3. A linguagem racional e a linguagem em estado de natureza selvagem

Assim identificamos duas histórias entremeadas dentro do conto de Clarice Lispector e Franz Kafka, o que Barthes (2006) chama “[d]uas margens”, e que quero chamar a escrita em si e a escrita fora de si. Elas estão imbricadas é certo, e é desse procedimento literário que resultam seus contos, mas o que gera uma compreensão maior destes é o reconhecimento da diferença entre ambas. É ele que nos permite colocá-las em diálogo e entender que existem dois tipos de linguagem: uma instrumental, designativa e uma literária. Uma primeira segue a linearidade orientada por Aristóteles com começo, meio e fim, que reestruturamos em quatro partes - exposição, complicação, clímax e desfecho – para facilitar a síntese. Trata-se da “margem sensata, conforme plagiária” (BARTHES, 2006, p.11), fixada pela cultura, texto de prazer. É a escrita fora de si. Portanto.

A segunda, que é desenvolvida nas frestas da anterior, é complexa. Não é possível identificar os seus começos, mas é possível identificar os seus fins ao longo das escrituras. Esses fins se abrem para novos re-começos. Em Clarice Lispector há um sopro na última frase. Em Franz Kafka também. Em ambos os casos estamos diante de “*uma outra margem*,⁴⁶ móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais que o lugar do seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem” (BARTHES, 2006, 12), como eu disse o seu sopro, a origem, pausa para um novo e interminável recomeço. Aqui está a marca de Clarice Lispector e de Franz Kafka no conjunto de suas obras, espaço da ruptura, do corte advindo do choque entre ambas as margens. Espaço que se abre ao prazer do texto⁴⁷ porque nele “se tematiza uma cosmogonia em que se reatualiza o sentido da verdade, da identidade e da origem do

⁴⁶ Grifo do autor.

⁴⁷ Barthes diferencia “prazer do texto”, que pode ser também “texto de fruição”, de “texto de prazer”. Este está para a cultura, realçando suas amenidades, o seu fácil prazer. É, pois, cultural. Aquele pode propor o questionamento desta, em todos os seus seguimentos, sobretudo representacional, é produzido na contramão da cultura. Ambas as expressões, diz “são ambíguas porque não há palavra francesa para cobrir ao mesmo tempo o prazer (o contentamento) e a fruição (o desvanecimento)” (BARTHES, 2006, p. 27).

homem e do mundo” (HELENA, 2006, p.110) parecer emitido sobre a obra de Clarice Lispector e que se adéqua com propriedade à obra de Franz Kafka. Tematizações que excedem ao tema tradicional, já que encenam aos seus lados o próprio fazer literário. É a escrita em si. Portanto.

4. Síntese de “A menor mulher do mundo”

Sobre “A menor mulher do mundo” . No começo o narrador faz a exposição do assunto. Trata-se de uma informação que ele leu no Jornal e que agora compartilha com o leitor. Assim ele apresenta o francês e a sua descoberta: Entre o ato de contar e de comentar ele diz que “[n]as profundezas da África Equatorial o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo, topou com uma tribo de pigmeus de uma pequenez surpreendente.” E que “[m]ais surpreso, pois, ficou ao ser informado de que menor povo ainda existia além de florestas e distâncias. Então mais fundo ele foi.” Assim “[n]o Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo.” Até que “[e]ntre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada”.

No meio o narrador apresenta a complicação e o clímax: na complicação ele informa sobre os procedimentos utilizados pelo francês no ato da classificação da descoberta:

Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito (...). Foi então que o explorador disse timidamente e com uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz: - Você é Pequena Flor.

No clímax ele informa sobre a revelação e a repercussão da descoberta à sociedade:

A fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro.

E na repercussão prossegue dizendo que: “[n]esse domingo, num apartamento, uma mulher, ao olhar no jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis olhar uma segunda vez “porque me dá aflição.” Noutra casa “ – Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! Olhe só como é tristinha! – Mas disse a mãe, dura e derrotada e orgulhosa -, mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana”.

O final vem dividido em dois desfechos: [n]o primeiro informa que “Pequena Flor estava gozando a vida. A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida”. No segundo acena para a conclusão da revelação da descoberta: “[p]ois olhe – declarou de repente uma velha fechando o jornal com decisão -, pois olhe, eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz” (Cf. LF, p. 77-86).

Esta é a história. Os leitores acostumados com a escrita clariceana observam nitidamente o seu diferencial, a sua estrela, na opacidade dos termos que se destacam da excessiva clareza da *mímesis* da representação. Esta opacidade é a causa do mal-estar que os textos de Clarice Lispector causaram e ainda causam em muitos leitores que não conseguem observar a redistribuição de dois tipos de linguagens por ela encenadas, as duas margens: uma antiga e uma nova⁴⁸.

⁴⁸ Certamente opacidade semelhante – não no nível textual - obscureceu o olhar Europeu diante dos nossos índios e dos africanos colonizados. Certamente a mesma opacidade continua obscurecendo o olhar Europeu e outros quando miram a América Latina e vêem nela uma possibilidade a mais de se locupletarem através dos seus novos e sofisticados “pentes” e “espelhos” convertidos hoje em mercadorias mais diversificadas só que igualmente descartáveis.

Para que um ligeiro fulgor apareça e ilumine os textos encenados e no caso deste conto especificamente - que é bem narrativo - é necessário que a opacidade desses elementos seja iluminada pela palavra tradicional que o acompanha.⁴⁹ Tal iluminação não é suficiente para trazer à luz esta segunda palavra adormecida nas sombras e o tema que com ela se encena. A incidência da luz daquela nesta é um primeiro passo para que algum sentido frua dos textos – da cena textualizada e do tema que esta encena.

O segundo passo encontra-se na ligação destes elementos parcialmente iluminados a fim de que se convertam em uma constelação. É desta constelação que o ligeiro fulgor aparece iluminando as cenas. Eu quero dizer que o texto de Clarice Lispector e Franz Kafka necessitam do leitor como um co-autor para acionar sua rede de sentidos ou talvez fosse melhor dizer algum sentido desta rede, com muita cautela, porque no nível da cena este sentido está além do que tradicionalmente entendemos por sentido, já que o interiorizamos colado na palavra que tece o conjunto da escritura e nos autores em questão, ele está em constante migração e é colocado em latência quando ela alcança o sopro que está além da palavra adâmica, primeira.

Estou a um passo de dizer que com os nossos sentidos domesticados não podemos ler Clarice Lispector e Franz Kafka. Precisaríamos evacuar o sentido da palavra e construir outro sentido, provisório, efêmero, - um quase *non sense* - com o

⁴⁹ Não estou fazendo aqui um jogo de linguagem como se intencionasse escrever uma dissertação à lá Lispector. O caso é que é inevitável abordar textos de fruição sem, às vezes, e quase sempre, não repetir o seu processo de criação “‘sobre` um texto assim, só se pode falar ‘em` ele, à sua maneira, só se pode estar num plágio desvairado” (BARTHES, 2006, p.29). É que se eu for escrever de maneira muito objetiva, topicalizada, o diferencial do texto acaba se perdendo, não sendo iluminado. Este tipo de texto é “atópico” (BARTHES, 2006, p. 30) e se tenho dificuldade de abordá-lo e se outros acham enfadonha a leitura de tal abordagem é porque estamos todos muito habituados –narcotizados - pela escrita topicalizada da crítica literária “*que versa sempre sobre texto de prazer, jamais sobre textos de fruição*” (BARTHES, 2006, p.28). O texto de prazer se serve da linguagem como um instrumento para desenvolver um tema sobre alguma coisa que não seja ela: um crime, uma personagem, uma vida, etc. No caso deste conto de Lispector existe um tema sim, porque ele é bastante narrativo, mas este tema está a serviço da reflexão da linguagem que se encena. Então são dois aspectos aqui topicalizados: a própria linguagem encenada, dobrada sobre si mesma a fim de se interrogar e um tema, uma história que ilustra os prós e os contra desta linguagem.

resto do sentido anterior para encenar um saber em fracasso o que seria o inverso, o “contrapelo” benjaminiano da palavra com o sentido fechado, racionalizada que garante a totalidade do saber. Vejamos se tais considerações podem ser aplicadas ao conto de Franz Kafka “Um relatório para uma academia”

5. Síntese de “Um relatório para uma academia”

No começo o narrador faz a exposição do assunto: [t]rata de oferecer à Academia um relatório sobre a sua pregressa vida de macaco: “[e]minentes senhores da Academia: Conferem-me a honra de me convidar a oferecer à Academia um relatório sobre a minha pregressa vida de macaco”, de sua impossibilidade de executar a tarefa: “[n]ão posso infelizmente corresponder ao convite nesse sentido”, do motivo pelo qual não pode fazê-lo:

Quase cinco anos me separam da condição de símio; espaço de tempo que medido pelo calendário talvez seja breve, mas que é infindavelmente longo para atravessar a galope como eu fiz, acompanhados em alguns trechos por pessoas excelentes, conselhos, aplausos e música orquestral, mas no fundo sozinho, pois para insistir na imagem, todo acompanhamento de mantinha bem recuado diante da barreira.

Seguido do término onde ele afirma ter cumprido a missão antes dita impossível:

Seja como for, no conjunto eu alcanço o que queria alcançar. Não se diga que o esforço não valeu a pena. No mais não quero nenhum julgamento dos homens, quero apenas difundir conhecimentos; faço tão somente um relatório; também aos senhores, eminentes membros da Academia, só apresentei um relatório (Cf. UMR, p. 59-72).

Esta é a história de Franz Kafka. A complexidade da escrita e da interpretação do conto reside no entrecruzamento das duas margens a que Barthes se refere. Na verdade Franz Kafka fala simultaneamente sobre dois assuntos e o leitor se vê lendo os dois de uma só vez, só que ambos estão mergulhados na dúvida. Esta palavra que aparece inúmeras vezes ao longo da narrativa. Afinal, o que os membros da Academia

concedem a ele? Uma leitura tagarela nos responderia que, quem concede, concede alguma coisa a alguém. No nosso caso a resposta imediata seria: oferecer à Academia um relatório. De fato, mas antes desta é concedido a ele a honra de se convidar a oferecer: “Conferem-me a honra de me convidar a oferecer à Academia um relatório sobre a minha pregressa vida de macaco”. Vê-se que a sua liberdade encontra-se nas mãos daqueles senhores aos quais se destinam o relatório. Este, para ser oferecido precisa ser mediado pela linguagem e o narrador diz “[n]ão posso, infelizmente corresponder ao convite nesse sentido”.

A que sentido ele se refere? Os advérbios in-feliz-mente e cor-responder lidos literalmente apontam para a impossibilidade da mente e do coração. Estes, por sua vez, são fortalecidos pelo advérbio “in-fin-davelmente” tempo que ele levou para atravessar de sua condição de macaco para homem. Nesse tempo sem fim ele teve a mente e o coração amestrados. Neste caso ele não pode atender ao convite de relatar a sua vida pregressa. Esvaíram-se os meios para fazê-lo: mente e coração. Restou-lhe a linguagem gestual humana que ele decorou, a linguagem dos membros da Academia. Neste sentido também ele rejeita esta linguagem, porque não encontra nenhum sentido nela. O não poder fazer “neste sentido” significa que ele não tem meios para realizar tal empresa. Mesmo relatando essa impossibilidade ele está em busca de “uma saída”. Assim ele tenta articular as duas impossibilidades de forma que a mensagem sai truncada. “Seja como for” diz; “no conjunto eu alcanço o que queria alcançar”.

Vê-se que as afirmações que fiz com relação ao conto de Clarice Lispector cabem muito bem para este conto de Franz Kafka.

Volto o olhar para o conto de Clarice Lispector e retomarei Franz Kafka logo mais adiante.

6. Estratégias do narrador clariceano

Além dos termos destoantes que envolvem o nome do “francês Marcel Pretre”, “explorador”, “caçador e homem do mundo” dentre outros, no conto em questão alguns detalhes ficam escondidos. Há um aspecto da descoberta do “francês” que não é descortinado com a mesma clareza que os outros: [t]emos informação da descoberta, da coleta de dados, da classificação, da revelação, da repercussão, mas não nos inteiramos nitidamente sobre a utilidade desta descoberta para a sociedade à qual ela foi revelada.

É claro que há uma utilidade e é claro que ela serve aos seus propósitos sociais. Clarice Lispector somente vela isso como se brincasse com o leitor de passar-o-anel a fim de que seja encontrado o seu paradeiro, ou ainda, como se estivesse dando uma piscadela para o leitor a fim de que ele a procurasse e a encontrasse.

Velar, esconder é um procedimento semelhante ao do Sistema de representação ao manipular a linguagem e tudo que por ela é construído na realidade. Se não conseguimos identificar algo é porque este conto esconde um sentido segundo sob a margem da beleza aparente da linguagem representativa que o leitor deve buscar compreender. É nas frestas da representação, como já disse, que podemos acionar este sentido, tornando o texto mais nítido e prazeroso.

Por que “Marcel Pretre” revelou à sociedade organizada sob a égide da racionalidade do pensamento ilustrado a sua “Pequena Flor”? Por que ela foi focalizada pelos leitores do suplemento dos jornais do “Domingo’ de forma tão diversa à forma como o narrador e “Marcel Pretre” a focalizou? Por que uma idealizada “Pequena Flor” foi focalizada como grotesca, tendo o seu nome substituído por tantos outros?

Duas histórias interpenetram-se, ambas as margens encenam os seus papéis, mas é possível rastreá-las e refletir sobre elas, porque a autora disponibiliza certos elementos intertextuais e intratextuais que nos orientam. Cada leitor há de encontrá-los de acordo

com suas necessidades. Os estudos de Wolfgang Iser (1983) sobre “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” do livro *Teoria da literatura em suas fontes* (1983), contribuem para que entendamos melhor as várias funções para que se realize a mediação no texto ficcional do imaginário com o real.

A primeira função mediadora consiste na seleção “dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária” (ISER, 1983, p.388). Observamos que esta seleção é de natureza intertextual e pode traduzir o desejo de estabelecer uma relação dialógica com o leitor. Além disso, conforme crê Iser, é pela seleção que a “intencionalidade” (ISER, 1983, p.389) de um texto pode ser apreendida.

No conto em questão, Clarice Lispector seleciona um narrador de terceira pessoa. É ele quem narra e comenta⁵⁰ a história. Este referente não era estranho ao leitor da década de Sessenta, porque estava na ordem do dia e não é estranho ao leitor atual por estar nesta mesma ordem. Atualmente, pelo caráter representativo da literatura de massa e, naquela década, pela evocação à estética realista-naturalista nascida na Europa da segunda metade do século XIX. Neste período aconteceu o grande desenvolvimento das ciências, especialmente da Biologia e da Psicologia.

Conforme o escritor Português Realista Antero de Quental em carta endereçada ao seu oponente Feliciano de Castilho “quem pensa e sabe hoje na Europa não é Portugal, não é Lisboa, cuida eu: é Paris, é Londres, é Berlim” (GOULAR&SILVA, 1975, p.129) e, continuando, “não é a nossa divertida Academia das Ciências que resolve, decompõe, classifica e explica o mundo dos fatos e das idéias. É o instituto de França, é a Academia Científica de Berlim (...)” (GOULAR&SILVA, 1975, p.129).

⁵⁰Harald Weinrich (1968) diz que “os tempos do mundo comentado são: *o presente, o futuro do presente*, o ‘*passé composé*’ (pretérito perfeito composto) e todas as locuções verbais formadas por esses tempos; e pertencem ao *mundo narrado*, os pretéritos imperfeito, mais-que-perfeito, o ‘*passé simple*’ (pretérito perfeito), o futuro do pretérito e todas as locuções em que entram esses tempos” (WEINRICH, 1968, p.11-81).

A carta aclara o papel das Ciências e do seu discurso na Europa. Seu desenvolvimento só veio tornar mais forte o projeto Iluminista que entrou em foco durante o século XVIII. Seu programa era “o desencantamento do mundo” (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p. 17), através do “desenvolvimento das formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento” (HARVEY, 2006, p.23), prometendo com esta prática “a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio de nossa própria natureza humana” (HARVEY, 2006, p. 23).

Com todas estas prerrogativas prometendo elevar os homens à posição de senhores, não é difícil compreender o motivo pelo qual a subjetividade e o idealismo romântico perderam os seus lugares para a objetividade realista⁵¹, alicerçando suas obras na pesquisa da realidade observável. A linguagem deveria aproximar-se ao máximo do real, sem ambigüidades e/ou equívocos, sem a opacidade que garante o brilho da escrita de Clarice Lispector. O texto está cimentado sobre *mimesis* da representação. A literatura se fazia “uma espécie de transparência que queria mostrar ao leitor, como se ele estivesse *in loco, o factum acre de bestas*. E queria desnudar, como se escrevesse uma tese, a defesa dos excluídos” (HELENA, 2006, p.129).

Do desejo de representar a transparência das misérias do mundo nasce a estética realista-naturalista na Europa. Como já lembrou Silviano Santiago (1978) e tão bem Flora Süssekind (1984), a tendência à copia e a crença na capacidade de representação de tal estética faz com que ela chegue ao Brasil em três momentos: no romance-reportagem-depoimento de Setenta, no romance dominado pelo fator econômico de Trinta, e no romance experimental da virada do século XIX para o XX. Ou seja, eles não conseguiram fazer o corte necessário possível a partir do contato entre as duas

⁵¹ O elogio à natureza feita pelos Românticos estava exatamente no fato de ela suscitar a liberdade. O que, por extensão, aludia à liberdade humana. Liberdades indomadas. A partir do pensamento ilustrado esta natureza estava ameaçada, seria domada.

margens a que nos referimos na esteira de Barthes e que outros escritores desses mesmos períodos fizeram como Graciliano Ramos e outros.

Em todos eles “[r]epete-se idêntico privilégio da observação, da objetividade, do estreitamento das relações entre ficção e ciência” (SÜSSEKIND, 1984, p.88). Neste tipo de estética, espera-se um narrador que assuma o mesmo *status* do discurso científico: imparcialidade, objetividade, racionalidade. Conforme Lígia Chiappini (2001),

Muito comum no século XVIII e no começo do século XIX, o narrador onisciente intruso saiu de moda a partir da metade desse século, com o predomínio da ‘neutralidade’ naturalista ou com a invenção do indireto livre por Flaubert que preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma (CHIAPPINI, 2001, p. 29).

É claro que este tipo de texto reivindica o poder de representar, não deseja ser contestado e confia no poder de representação da linguagem que o organiza. Clarice Lispector, entretanto, não acredita que a linguagem representativa, organizada a partir da rigidez da forma lingüística, da linearidade contrária à simultaneidade do pensamento seja confiável⁵². Aceitar este narrador significa trabalhar uma narrativa monológica que não provoca questionamentos. Significa dar-se por satisfeito ou então por vencido em face deste instrumento, a partir do qual se organiza e se transmite o saber e as ideologias que sustentam as identidades do indivíduo e da nação.

É justamente por desconfiar desta capacidade que ela transforma tal linguagem em objeto de reflexão, encenando-a e opta por narrador, ou para o autor implícito usando uma terminologia de Lefebve (LEFEBVE: apud. CHIAPPINI, 2001, p.22-3) de terceira pessoa onisciente sim, mas intruso. Por isso ele narra, ao modo do narrador

⁵² Michel Foucault afirma que “[o] que distingue a linguagem de todos os outros signos e lhe permite desempenhar na representação um papel decisivo, não é tanto o facto de ela ser individual ou coletiva, natural ou arbitrária, mas sim o facto de ela analisar a representação segundo uma ordem necessariamente sucessiva: os sons, com efeito, não podem representar o pensamento de uma só vez na sua totalidade; é necessário que o disponha parte por parte, segundo uma ordem linear. Ora, esta é estranha à representação” (FOUCAULT, 1966, p. 115).

onisciente neutro e comenta ao modo do narrador onisciente intruso. Vê-se então que narrar é diferente de comentar. “Narrar, ensinar, até descrever, dá-nos as coisas na própria presença dela, ‘representa-as’” (BLANCHOT, 1987, p. 32).

Neste caso a linguagem conserva a sua marca designativa, o seu caráter autoritário, representativo que embora não represente nada, dá-nos a ilusão que pode fazê-lo. No segundo caso, esse poder se esvai porque a linguagem assume a sua limitação, adquirindo um tom que aceita o comentário e se alguma autoridade lhe é conferida é porque o leitor assim o deseja e não porque ela o reivindica. O comentário está mais próximo do ponto de vista e elucida sobre o matiz ideológico e/ou contra-ideológico no texto. Gostaria de aproximá-lo da “fala essencial” de Blanchot (1987), fala esta que “é sempre alusiva, sugestiva, evocativa” (BLANCHOT, 1987, p. 32), muito parecida com o pensamento. Este, afirma o crítico,

é fala pura. Tem que se reconhecer nele a língua suprema, aquela cuja extrema variedade de línguas apenas nos permite reavaliar a deficiência: ‘Sendo pensar escrever sem acessórios, nem murmúrios, mas a fala imortal ainda tácita, a diversidade, na terra dos idiomas impede que se profiram palavras que, caso contrário, graças a uma única matriz, seriam a própria concretização material da verdade’ (BLANCHOT, 1987, p. 32).

No conto em questão, o narrador ocupa esses dois posicionamentos, ou seja conta uma informação que leu no jornal, do modo como ela se deu e, ao longo deste contar, vai emitindo juízo de valor sobre o fato referido de modo muito sutil. Ele opta pelo comentário. Assim o narrador apresenta a personagem da seguinte maneira: “o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo”, em que os nomes “explorador”, “caçador e homem do mundo” deixa ver o juízo de valor que ele faz do “francês Marcel Pretre” justificado ao longo da narrativa.

Perceber essas duas vozes nesta voz que narra é condição primeira para que o conto seja compreendido. Nesse dueto está o que Rimmon-Kenan (2006) chamou “narrator-focalizer” (BAL: apud. RIMMON-KENAN, 2006, p. 73). Cedo-lhe a palavra:

As Genette has shown, most studies of point of view treat two related but different questions as if they were interchangeable. Briefly formulated, these questions are ‘who sees?’ v. ‘who speaks?’ Obviously, a person (and, by analogy, a narrative agent) is capable of both speaking and seeing, and even of doing both things at same time – a state of affairs which facilitates the confusion between the activities. Moreover, it is almost impossible to speak without betraying some personal ‘point of view’, if only through the very language used. But a person (and, by analogy, a narrative agent) is also capable of undertaking to tell what another person sees or has seen. Thus, speaking and seeing, narration and focalization, may, but need not, be attributed to the same agent. The distinction, between the two activities is a theoretical necessity, and only on its basis can the interrelations between them be studied with precision. (RIMMON-KENAN, 2006, p.73)⁵³

A autora realça aqui somente uma faceta perceptiva do narrador, mas há outras de real interesse para a compreensão deste conto.

la perceptual (vista, oído, olfato ...), que se determina por coordenadas espacio-temporales; la psicológica, cuyos componentes esenciales son el cognitivo y el emotivo; y la ideológica. De esta última, la autora, siguiendo a Uspensky, anota que ‘consiste em ‘um sistema general de ver el mundo conceptualmente’, de acuerdo com lo cual, se evalúan los eventos y los personajes de la historia’. Estas facetas ‘pueden confluír, pero pueden pertenecer también a focalizadores distintos y aún antagónicos’ (GONZALEZ-RUBIO, 2005)⁵⁴

⁵³ Como Genette demonstrou, a maioria dos estudos do ponto de vista tratam de duas perguntas relacionadas porém distintas, como se elas fossem intercambiáveis. Brevemente formuladas estas perguntas são: quem vê? *versus* quem fala? Obviamente uma personagem (e, por analogia um agente narrativo) é capaz tanto de falar como de ver, e ainda de fazer as duas coisas ao mesmo tempo – o que facilita a confusão das duas atividades. [...] Porém uma máscara (e por analogia um agente narrativo) é também capaz de dizer o que outra pessoa vê ou viu. Assim, dizer e ver, narração e focalização, podem, mas não necessariamente, atribuir-se ao mesmo agente. A diferenciação entre as duas atividades é uma necessidade teórica, e somente sobre suas bases pode estudar-se com precisão as inter-relações entre elas. Tradução minha.

⁵⁴A perceptiva (vista, ouvida, cheirada...), que se determina por coordenadas espaço-temporais; a psicológica, cujos componentes essenciais são o cognitivo e o emotivo; e a ideológica. Desta última, a autora, seguindo Uspensky, anota que ‘consiste num ‘sistema geral de ver o mundo’, de acordo com o qual, se valorizam os eventos e os personagens da história’. Estas facetas ‘podem confluír, porém podem pertencer também a focalizadores distintos’. Tradução minha.

Como existe uma relação estreita entre este tipo de narrador – o onisciente neutro, que ela recusa – e a capacidade de organizar o mundo a partir do saber científico, ela seleciona ainda o objeto da narrativa. Trata-se, antes de tudo, da relação estabelecida entre um cientista europeu e francês que “resolve, decompõe, classifica e explica o mundo dos fatos e das idéias (GOULART&SILVA, 1975, p.129)” com a sua descoberta: uma africana pigméia de quarenta e cinco centímetros da África Equatorial e, depois disso do seu processo de classificação, seguido da repercussão de tal descoberta.

Ambas as seleções são um ato de fingir, destinado a criar no leitor uma expectativa⁵⁵ a partir da qual o imaginário começa a ganhar contornos. Somos levados a pensar que no conto serão reproduzidos os sistemas de idéias e de atitudes que tal seleção evoca. Todavia, esses elementos acolhidos pelo texto são transgredidos, já que “se desvinculam da estruturação semântica ou sistêmica dos sistemas de que foram tomados” (ISER, 1983, p. 389) e modelados pela mão da escritora convertem-se em “objetos de percepção” (ISER, 1983, p. 389). Essas transgressões de limites acontecerão no texto mimético de acordo com a visão de mundo de Clarice Lispector e, ousado dizer, parecem ter um endereço certo: os leitores dos países colonizados pelos europeus. É conduzido pelo olhar do narrador/focalizador que o leitor tem condições de entender a intenção de Marcel Pretre ao revelar a sua “Pequena Flor” àquela sociedade burguesa.

⁵⁵ Sem esta quebra de expectativas este aspecto da totalidade – a construção da alteridade a partir da limitação da linguagem racionalizada que opera nas bases do Sistema de representação do qual a *mimesis* da representação faz parte – colocado “entre parênteses” (ISER, 1983, p. 406) neste mundo construído “como se” (ISER, 1983, p.406) fosse o mundo não seria realçado e a sua razão de ser – do mundo *como se* – enquanto *mimesis* da produção e não da representação se perderia.

Capítulo IV – Linguagem e construção da alteridade

Os bantus os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem. Assim: caçam-nos em redes e os comem. A racinha de gente, sempre a recuar e a recuar, terminou aquarteirando-se no coração da África, onde o explorador afortunado a descobriria.

Clarice Lispector⁵⁶

Esses meus progressos! Essa penetração por todos os lados dos raios do saber no cérebro que despertava! Não nego: faziam-se feliz. Mas também admito: já então não os superestimava, muito menos hoje. Através de um esforço que até agora não se repetiu sobre a terra, cheguei à formação média de um europeu. Em si mesmo talvez isso não fosse nada, mas é alguma coisa, uma vez que me ajudou a sair da jaula e me propiciou essa saída especial, essa saída humana. Existe uma excelente expressão idiomática alemã: *sich in die Büsche schlagen* [desaparecer misteriosamente, cair fora]; foi o que fiz, caí fora. Eu não tinha outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade.

Franz Kafka⁵⁷

1. O nome “pétreo” de Marcel Pretre

O homem deu à sua mulher o nome de Eva, por ser ela a mãe de todos os que vivem.

Gênesis 3:20

Nas profundezas da África Equatorial o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo...

Clarice Lispector⁵⁸

Foi então que o explorador disse timidamente e com uma delicadeza de

⁵⁶ *Laços de família*, 1960, p. 88.

⁵⁷ *Um médico rural*, 2007, p.71.

⁵⁸ *Bíblia Sagrada*, 1990, p. 19.

sentimentos de que sua esposa jamais o
julgaria capaz:

- Você é Pequena Flor

Clarice Lispector⁵⁹

Desde que li o conto “A menor mulher de mundo” pela primeira vez, há uns oito anos, venho observando que as duas margens da linguagem, que identifiquei à luz de Roland Barthes⁶⁰, estão organizadas de forma que lançam luz sobre um tema: trata-se da história dos povos colonizados pelos europeus, dentre os quais me encontro.

É possível que minha percepção encontre sua gênese em minha descendência indígena e africana, ambas ainda muito próximas de mim. O que em muito justificaria a simpatia que sinto pelo narrador deste conto. Simpatia que me leva a pensar que ele está focalizando na minha perspectiva.

Este sentimento pareceria impróprio, nesta pesquisa, se ela não estivesse voltada exatamente para o modo como a alteridade é construída, pelo signo arbitrário, que herdamos do colonizador. Além disso a psicanálise me absolve. Nada mais natural que a volta do recalcado, diante de uma arte que articula duas linguagens: uma recalcada e outra que se lhe sobrepuseram.

O questionamento do narrador gira em torno do ato de “descobrir”. Ele deseja saber se “Marcel Pretre” descobriu ou não “Pequena Flor”. Na medida em que vai questionando, vai descobrindo “Pequena Flor”, de maneira distinta da de “Marcel Pretre”. O leitor, por sua vez, para acompanhar este questionamento, precisa experimentar o mesmo ato, a partir da perspectiva de ambos.

Diante desta necessidade proponho descobrir com eles esta obra. No final desta empresa, terei condições de entender melhor, de qual dos dois procedimentos o meu

⁵⁹ *Laços de família*, 1960, p. 77.

⁶⁰ *Laços de família*, 1960, p. 79.

trabalho se aproxima mais. Assim terei condições de julgar se o ato de “Marcel Pretre” pode ser ou não entendido como descoberta e, conseqüentemente, se o ponto de vista do narrador, com o qual simpatizo, e o meu próprio, são fidedignos. Esclareço com Sara Kofman (1996) sobre o modo como entendo a palavra “descobrir”.

Descobrir um texto não é encontrar por detrás dele um outro texto. É partir em busca do passado coletivo ou individual cujos traços estão presentes no próprio texto. Que relação existe entre o passado e seus traços? Qual é o estatuto de existência do passado fora de seus traços? Que relação existe entre os textos de arte e os outros textos sob este aspecto? Se a obra de arte é apenas uma deformação do passado, será ela uma verdadeira criação (KOFMAN, 1996, p. 72)?

As perguntas de Sara Kofman dialogam harmoniosamente com o pensamento de Walter Benjamin com relação ao modo como ele acredita que o passado deve ser articulado. “Articular historicamente coisas passadas não significa reconhecê-las como elas foram verdadeiramente. Significa apropriar-se de uma lembrança tal como esta reluz num instante de perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

No texto de Clarice Lispector, percebo um soluçar de dor vindo do passado, dos meus antepassados. Por outro lado, nos textos deste início de século, nada tenho percebido que me remeta àquele passado, no mesmo tom do texto de Clarice Lispector. Isso me faz pensar que estamos diante de um grave perigo. A literatura de mercado está na ordem do dia e a mídia se encarrega de fazer valer o que nela está arquitetado.

As gerações passadas tiveram Clarice Lispector e a nossa? Os textos de Clarice Lispector desagravam o passado, ao revelá-lo, a partir de sua palavra adâmica. E os textos de nossa literatura, deste início de século? Seriam eles também capazes deste desagravo? O rosto do nosso passado brilha sob o efeito da estilização pós-moderna e este brilho ofusca a melancolia amarela e negra que lhe subsiste.

Se a partir da leitura de conto de Clarice Lispector eu conseguir lançar luz sobre as causas do soluço que advém do passado, meus antepassados poderão repousar em

paz a partir desta ação desencadeada no presente. Redimidos, passado e presente pelo texto literário e crítico, o futuro pode ser reorganizado, sem débitos.

O conto é bastante narrativo, contudo estou consciente de que em sua busca, que resulta na conversão do signo arbitrário em “palavra-coisa”, Clarice Lispector procura encaminhar a linguagem ao seu próprio ser. Neste caso, embora este texto apresente tal caráter mais narrativo, não significa que a sua linguagem esteja envergada sob o peso da significação. Pelo contrário, percebo no narrador a intenção de encontrar um verbo que nomeie com mais exatidão o feito do francês “Marcel Pretre”.

Para isso ele depura o sentido de alguns nomes, verbos e advérbios, devolvendo-lhes o traço primeiro e o translada para outros, que ele considera mais adequados. Isto num entrecruzar ilimitado de sentidos. Nesta engenharia, ele mostra que os nomes, os verbos e os advérbios, não contém, em sua natureza, o valor semântico que parecem ter. A hierarquia dos nomes é construída para fins de organização social e o peso significativo que um termo tem, advém do uso, que o converte em estereótipo.

A apresentação do “francês” é feita pela anteposição de um substantivo abstrato cuja origem é o adjetivo “explorador”. Um termo comum para os europeus e até meritório, considerando que os explorados eram selvagens e receberiam deles o sopro da civilização. Assim ele é “o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo (...)” (LF, p. 77). Esta anteposição feita pelo narrador não pode ser vista sem desconfiança, porque foi justamente este termo, neste ambiente, que abriu uma fenda no texto e atraiu o meu olhar. Sendo assim, o sentido deste termo sofre variação quando transladado para a cultura do pós-colonizado.

Posteriormente, observei que *Pretre* vem do francês e significa padre.⁶¹ O que me fez pensar nos Jesuítas do Brasil. E padre vem do Latim e significa *pater* “pai”. O que me fez pensar no colonizador, que nos trouxe a língua portuguesa, como um meio, a partir do qual, a palavra redentora do “Pai” seria conhecida pelos indígenas. Então língua e religião estiveram lado a lado no processo de colonização do Brasil. Esses códigos substituíram os do autóctone, marginalizando-os. O elemento estranho que atraiu meu olhar está no âmbito da língua. Neste caso sua presença ali coloca toda a língua do pai sob ameaça.

Nas escrituras sagradas, Simão, um galileu, recebeu de Jesus, o nome “pedra” em virtude de sua fé inabalável. Esta fé foi o reconhecimento de Jesus como o filho de Deus, ou seja, como “Pedra angular”. “Sobre esta “pedra” da fé – de Simão - foi alicerçada a Igreja de Jesus. Simão, pescador de peixes, tornou-se pescador de homens e a “pedra” da Igreja de Jesus. Diante destes aspectos, quero ligar o nome “Pretre” de “Marcel Pretre” a “padre”, a “pai” e, principalmente a “pétreo”⁶². Como é ele que nomeia, classifica, este “pai” faz alusão ao colonizador europeu, que se arroga o papel de cientista. Assim, ora o texto faz alusão ao jesuíta, ora ao colonizador. O título social com o qual ele é identificado “espírito científico”, explica melhor.

⁶¹ Prêtre vem do francês e significa padre. Contudo em “Pretre” de “Marcell Pretre” não há o acento gráfico. Isso poderia me fazer desmanchar a relação que estabeleci. Mas ela tem razão de ser porque o som de “Prêtre” quando lido em Português dispensa o acento, já que este som deve ser pronunciado com a primeira vogal aberta (prêtre). Na língua portuguesa este acento não é necessário.

⁶² Entre a crença e a descrença, Jesus Cristo entrou para a História da Igreja Católica como o filho de Deus. Ele trouxe para um povo subjugado pela cultura romana a palavra redentora. Esta palavra prometia a liberdade deste povo, porque era capaz de revelar-lhes a verdade. “Conhecereis a verdade e ela vos libertará”. Essa verdade era divulgada a partir de suas parábolas. Uma forma de comunicação muito parecida com as alegorias, porque em seu *corpus*, os sentidos migram de tal forma que diferentes esferas do real são iluminadas por elas. O pensamento é beneficiado pelo uso deste tipo de discurso, que, como se vê, não reivindica o poder de representar. A verdade brota da reflexão que esta palavra viabiliza. Desta reflexão esvai-se o medo. “Do medo o homem está livre quando é capaz de refletir”. Quem conhece a palavra de Deus tem consciência disso. Inibir a faculdade de pensar é negar ao homem o acesso à verdade libertadora, para mantê-lo subjugado a fim de dominá-lo. Na sociedade capitalista o dinheiro foi transformado em fonte de identidade. É pelo “ter” que o homem passa a “ser” e é o “ter” que faz dejetos do ser. Todos padecem do mesmo dilema, mas uns padecem bem mais. A palavra conotada e estereotipada, contrária à palavra alegórica das parábolas, é a “estrela” deste sistema. É ela que impede a ação do pensamento.

As idéias de Jesus eram propagadas através das parábolas. Elas eram de fácil acesso, em virtude de sua flexibilidade. Com isso iluminavam tanto a esfera do sagrado quanto para além desta. Neste caso a palavra de Jesus Cristo, a pedra angular, e de Simão-Pedra, chamado Pedro, posteriormente, pela Igreja, eram flexíveis. Assim em sua origem a Igreja é bastante simples. Com efeito ela não permaneceu assim. Paulo, o romano, encaminhou-a para além-fronteiras e a flexibilidade das parábolas que permitia iluminar além da esfera do sagrado, vêm se convertendo em objeto de interpretação e fixando-se a partir do jogo dos conceitos.

A luta pela posse desta interpretação tem pelos menos dois nomes: reforma e colonização. Hoje diferentes religiões cristãs atendendo à necessidade – construída de diferentes modos - de pertencimento do homem moderno, tendem a reduzir à esfera do sagrado o poder das parábolas iniciais. Desta forma elas se fixam e se convertem em objeto de colonização do pensamento. A ação iniciada pelos europeus continua na ordem do dia. A palavra, hoje, encontra-se a serviço do neo-colonialismo e os bons escritores precisam lutar para colocar isso em evidência. Clarice Lispector o fez.

A forma utilizada por “Marcel Pretre” para enredar “Pequena Flor” a partir de uma frase designativa, faz-me entender que seu estilo é pétreo. Este pétreo, entretanto, precisa ser entendido tanto a partir do seu sentido original, ligado à Simão-Pedra e à flexibilidade de seu discurso, como também a partir do sentido alterado deste discurso e deste nome – de Simão-Pedra à Pedro -, assim como ele se encontra, já alterado, ao ser utilizado como nome de família para “Marcel Pretre”.

Percebo no referente “explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo” duas vozes distintas, uma marginal ladeando outra central. Dois campos de força desiguais. Um nome recuado, aturdido, massacrado no meio de outros nomes que

lhes são estranhos: “explorador francês – “Marcel Pretre” –, caçador e homem do mundo”. No âmbito da linguagem instrumental, o nome central é superior aos demais por se tratar de nome próprio. É este nome que está sendo rendido pelos nomes comuns que o ladeiam. E por seu caráter gramatical subalterno os nomes comuns precisam se unirem a fim de render o nome próprio. Luta desigual de fato, mas o centro é o mais forte.

O nome próprio traz em si uma marca que o identifica: o nome de família “Pretre”. Este não pode ser manipulado tão facilmente como os demais. Esta cena que me faz lembrar o bispo Sardinha sendo devorado pelos índios no romance de Graciliano Ramos *Caetés* é uma cena antropofágica. Uma linguagem mais próxima de sua natureza selvagem, tentando devorar outra, totalmente construída. O texto – o referente é longo como um texto – se nos abre como um campo de força, espaço de revolução. Esta revolução anunciada na primeira linha do texto tem a sua razão de ser. No *corpus* os “likoualas” constituem “[a] racinha de gente, sempre a recuar e a recuar” (LF, p. 78), da mesma forma que “Pequena Flor” por “Marcel Pretre”⁶³. Para entendê-lo, faz-se necessário enveredar pelo estudo do nome próprio.

O lugar da titulação – cientista - foi ocupado pelo substantivo comum “explorador” dezenove vezes, pelo adjetivo pátrio “francês” uma vez, pelo substantivo próprio “Marcel Pretre” três vezes, pelos substantivos comuns “caçador e homem do mundo” uma vez e por “homem do mundo” duas vezes. Ou seja, a longa apresentação inicial apontada pelo referente “explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo” dissolveu-se texto afora até ser reduzido, no penúltimo parágrafo, à impenetrabilidade e à nudez identitária do nome próprio, “Marcel Pretre”.

⁶³ Não é possível exemplificar o recuo neste caso, porque ele está sugerido, não explicitado. Contudo dediquei-me a esta questão ao longo dos Capítulos V e VI.

Este nome próprio entra no rol dos nomes adâmicos buscado por Walter Benjamin, o nome que conserva ainda o frescor da identidade primeira, que liga o ser à sua origem, à sua história. Nome próprio que não pode ser manipulado por conter uma marca específica que dá pertencimento ao homem. Nome pétreo, como sugere os fonemas do nome “Pretre”, neste trabalho de “motivação fonética” (BARTHES, 2004a, p. 197) em que Clarice Lispector procura “copiar”⁶⁴ no nome da personagem aquilo que a personagem é.

Mas ele é bem mais que isso, é também um “caçador”, “explorador”, “homem do mundo” o que somado ao pétreo aponta para um homem da ciência, para um “ser informado”, que faz circular uma descoberta que ele fez na mídia. Neste caso “Pretre” faz alusão a esses dois personagens que estiveram presentes no processo de colonização do Brasil: o jesuíta e o colonizador.

Desta forma precisamos compreender que “[t]ambém o nome próprio é um signo, e não, bem entendido, um simples índice que designaria sem significar, como quer a concepção corrente de Peirce a Russel” (BARTHES, 2004a, p.148). Se fosse um índice designativo ele poderia sofrer alterações devido à arbitrariedade que o ligaria ao ser nomeado, contudo, resguardando em si o nome de família que o liga à sua origem, esta alteração não acontece. Conforme Adorno e Horkheimer (2006)

os prenomes, que são resíduos arcaicos, foram modernizados; ou bem mediante uma estilização que os transformou em marcas publicitárias – para os astros de cinema, os sobrenomes também são prenomes - , ou bem mediante uma padronização coletiva. Em compensação, parece antiquado o nome burguês, o nome de família, que, ao contrário das marcas comerciais, individualiza o portador relacionando-o à sua própria história (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 136).

⁶⁴ Grifo de Barthes.

É por esta impossibilidade de ser achatado, reduzido, mal utilizado que o narrador somente explora a linguagem com que se escreve este nome “Marcel Pretre” a título de decifrar e de revelar para o leitor a relação deste com a história à qual está ligado.

O que estou querendo dizer é que do nome próprio só é possível desvendar o que a ele está ligado historicamente. Ele não pode ser manipulado. Assim, como signo, o “[n]ome próprio se oferece a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo) no qual é preciso mergulhar, banhando indefinidamente em todos os devaneios que ele carrega” (BARTHES, 2004a, p. 148), mas não só. É também “um objeto precioso, comprimido, perfumado, que é preciso abrir como uma flor” (BARTHES, 2004a, p. 148), que precisa ser respeitado, enfim.

Logo, o texto não poderia ser compreendido se fosse construído somente a partir do nome “Marcel Pretre”, porque a sua ação é mínima no texto, por conta do seu caráter pétreo. Por isso este nome aparece no referente ladeado de outros nomes comuns. Esses nomes podem ser achatados porque nunca entregam senão “um sentido por sintagma” (BARTHES, 2004a, p.148). Estes são nomes originais apontando para a natureza selvagem da linguagem, para sua origem, mas passíveis de se converterem numa monstruosidade semântica no âmbito do discurso, porque não são próprios, só fazem parte do nome próprio e como já automatizamos a estrutura da língua, não fica difícil inseri-los ali. Assim quando lemos “[o] explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo, topou com uma tribo de pigmeus de uma pequenez surpreendente.”, lemos a primeira parte do referente como nome e, após a vírgula, entendemos que ele é caçador e homem do mundo. Tudo aqui se refere ao nome dele. E este longo referente pode ser entendido como um discurso, porque está uma frase. E mesmo que não estivesse, está construído como se fosse uma frase. Note que se trata de frase bastante

aberta, considerando seu alto nível de conotação. Mas, fora o núcleo, “Marcel Pretre”, o restante parece apelido. E de fato é. Ao nos colocar a par da nomeação de “Pequena Flor”, o narrador disse que ele “apelidou-a Pequena Flor” (LF, p.78). Conforme a gramática tradicional, está aqui um nome próprio, porque marcado pelas iniciais maiúsculas. Todavia, o nome próprio não pode ser manipulado, porque traz em si o nome de família. Neste caso “Pequena Flor” é um substantivo comum, um apelido. Pode ser manipulado, desde que seja apresentado de forma discursiva.

Vê-se então que o narrador está tecendo uma rede para enredar o nome “Marcel Pretre” seguindo a linha de orientação do próprio Marcel Pretre, ou seja articulando dois lados da linguagem, um flexível outro fixado. Como precisa resguardar o nome próprio utilizar-se-á dos nomes comum que o ladeiam. Esses nomes no referente inicial nada significam, estão ali em estado de sopro. O significado virá de duas formas: da forma grosseira, imediata, forçada, como a repetição dezenove vezes do nome “explorador” e de forma trabalhada, poeticamente, por migração de sentido de outros signos. Assim esses nomes, principalmente o primeiro, vão refletir e refratar todas as cenas do texto que, como no referente, apresentam em seus núcleos o personagem “Marcel Pretre” e “Pequena Flor”, que não se abre ao diálogo, e uma frase designativa “- Você é Pequena Flor” e “Escura como macaco”, proferida por ele, que conflita com os comentários do narrador.

No final desta revelação o narrador devolve o nome burguês ao seu lugar de signo, tornando-o inativo na frase. Assim o significado da ação realizada pelo narrador está no próprio signo que desencadeará a referida, ou seja está no nome próprio. Isto porque Clarice Lispector está em busca da “palavra coisa” para fazê-la falar e calar. Além do fato de que ela cria o próprio núcleo do qual jorrará o sentido do seu texto, já

que sua escrita não está ancorada num conhecimento histórico. O que me faz entender que estou diante de uma estética de “choque”.

Contudo, o narrador não retirou esses nomes comuns do nada. Eles estão aí colocados, em virtude de uma ação de “Marcel Pretre”, a que o narrador já teve acesso, antes de revelá-la ao leitor e com a qual ele não se simpatiza: trata-se do nome designativo e comum com o qual sua descoberta foi nomeada: “Você é Pequena Flor” e “Escura como macaco”. O não se simpatizar aqui, significa que o narrador julgou incoerente a abertura que o nome “Pequena Flor” apresenta e o fechamento da comparação em questão. Dado o seu caráter conotativo, este se abre a inúmeras interpretações.

Neste caso são dois os nomes que serão folheados pelo narrador, a fim de construir a sua narrativa e esses dois nomes estão relacionados com as duas margens do texto a que me referi anteriormente, na esteira de Barthes “Marcel Pretre” liga-se à margem mais representativa, a escrita fora de si, com sua linguagem designativa, ideológica, pétrea; “Pequena Flor” liga-se à “outra margem”, mimética, evocativa, sugestiva, alusiva, a escrita em si.

Como o nome “Marcel Pretre” é pétreo deve ser resguardado e é, mesmo assim todas as ações a ele relacionadas serão depuradas, descobertas, reveladas. O nome “Pequena Flor” é comum e conotativo, motivo pelo qual pôde ser banalizado por “Marcel Pretre”. Os “apelidos” que o narrador põe no “francês” são resultantes do modo como ele interpreta as ações de “Marcel Pretre” com relação à “Pequena Flor”. Logo tais apelidos são flexíveis, como o dela. Sendo substantivos abstratos, estão à disposição do narrador para receberem novos sentidos, de acordo com seus interesses. É da união desses dois nomes, dessas duas margens do texto, presentes no referente inicial, que

surgirão todas as cenas da narrativa. O mais interessante é que as cenas vêm na mesma ordem da disposição do nome e cada um deles encontra-se como núcleo das cenas.

Assim “Marcel Pretre” é: o explorador, o francês, o caçador e homem do mundo e “Pequena flor” é: a explorada, a africana, a caça e mulher virgem ou então mulher do Congo Central ou então mulher do mundo. O narrador deixa esta conotação à disposição do leitor, porque aqui se trata de oferecer-lhe um lugar histórico que lhe dê pertencimento, como ela só existe no campo do imaginário, ele não a situa, deixa-a por conta do imaginário do leitor. “Marcel Pretre” também deixou o nome de “Pequena Flor” à disposição da sociedade burguesa, só que induziu uma interpretação impiedosa. Trata-se de nomes conotativos, flexíveis, mas nas mãos do narrador são manejados de forma magistral. Assim, tudo que se refere ao explorador, ao francês, ao caçador e ao homem do mundo refere-se também à “Pequena Flor”.

Sendo ele “o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo” e ela “a explorada africana, Ø, caça e mulher do Congo Central” onde o nome dela aparece neste referente? Eu quero dizer que falta o nome dela no referente construído a partir do referente inicial. Isso porque ela é como aquele “machado pequeno” que ficava de guarda. Lá o referido ficava de guarda para que os “likoualas” se protegessem dos “bantus”. Mas os “bantus” os atacariam de todo jeito. Vimos então que o referido, por um processo de migração de sentido, ausentou-se da cena. Deixando o seu espaço vazio, assinala este ponto cego da linguagem, ou seja, a sua incapacidade de nomear. Neste caso interpretei aquele “machado pequeno” como um sinal de alerta que marca uma tensão, ou seja, a linguagem deve manifestar-se sempre nesta tensão entre a possibilidade e a impossibilidade de representar. Neste caso aqui, entendo que o nome de “Marcel Pretre” ocupa aquele lugar no referente inicial, porque é pétreo, tem uma identidade, ele é “francês”. O espaço vazio é o de “Pequena Flor”, marcando a tensão a

que me referi. Afinal de contas, na perspectiva do narrador/focalizador, ela é inominável. Então o “machado pequeno” inicial permuta seu sentido com “Pequena Flor”. Assim, enquanto palavra, ela é o sinal de alerta.

Assim como os nomes comuns que a ela se referem por sugestão – a fim de mantê-la resguardada - encontram-se ao redor do nome de “Marcel Pretre”, assim também, nas cenas da narrativa, ela se encontra na margem e ele no centro. Podemos inferir isso da relação que está no nome inicial:

Logo, na perspectiva de Marcel Pretre e de sua linguagem designativa temos o seguinte esquema: “explorador”/“explorada”; “francês”/“africana”; “Marcel Pretre”/“Pequena Flor”; “caçador”/ “caça”; “homem do mundo”/“mulher”. Ou seja o binômio que cimenta a linguagem ocidental. Na perspectiva do narrador e de sua linguagem poética temos: “explorador”-explorada/Ø, “francês”-“africana”/Ø, “Marcel Pretre”/Ø, “caçador”-“caça”/Ø, “homem do mundo”-“mulher”/Ø.

Agora, a partir da sugestão, o narrador consegue mudar este quadro, como se a linguagem estivesse na frente de um espelho invertido. Neste caso, ela seria a exploradora, a africana, a mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada; a caçadora, a mulher do mundo. Um de-frente para o outro. Ele “defrontou-se” com ela, já disse, mas se ela tinha quarenta e cinco centímetros como pode se dar isso? Vê-se que o verbo em questão precisa ser arrancado do seu lugar comum. Defrontar há de ser outra coisa.

Flexibilizado pelo nome de “Pequena Flor”, o referente inicial “explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo” já está preparado para ser decifrado.

Podemos compreender melhor a relação entre a palavra adâmica e a palavra criadora de Clarice Lispector, palavra que reconhece o mundo criado e aceita a

plenitude do nome em detrimento do signo arbitrário que forja discursos e identidades. Esse nome próprio, por significar e não designar, é passível de ser analisado, de ser (re) descoberto em seu frescor primeiro e este significado pode ser encontrado e este encontro revelar verdades ocultadas na história deste nome e na História que é tributária de sua linguagem.

Por que “explorador” ?

Por que o texto me seduziu?

Por que seu tema e sua linguagem fazem alusão à História da colonização do meu país⁶⁵. Assim, a anteposição do substantivo “explorador” é revolucionária, reivindicadora, questionadora. Isso porque substitui o lugar reservado pela linguagem instrumental para o nome – título - que identifica o *status* cultural e social do sujeito. Estratégia que nos alerta para o fato de que,

[s]e crea significado em relación com lãs diferencias entre los signos constituyentes despojados de la realidad. Los signos representan algo más que ellos mismos. La ideología está implicada em su creación” (TRIFONAS, 2007, p.54)⁶⁶.

O nome substituído - a titulação - não aparece, porque está sendo negado, ausentado da cena, mas sabemos que se trata de “cientista” porque é sugerido a partir de um substantivo composto e abstrato “espírito científico”. Esta fragmentação do substantivo “cientista” quebra a sua estabilidade e a sua concretude. A leveza dos fonemas fragiliza-

⁶⁵ O mesmo motivo que atraiu o meu olhar para o texto de Silviano Santiago, me instigou a buscar textos que trabalhassem o tema. Para o texto de Walter Benjamin, que com os seus estudos que alteram o nosso ponto de vista sobre o passado conduz-nos à sua recuperação em favor de nossos antepassados, de nós mesmos e das gerações vindouras. E, finalmente para o discurso crítico - de sala de aula e dos textos teóricos - de Lúcia Helena sempre conduzindo para a busca de textos que encaminham reflexões em torno do “fazer literário” que resultem em dissertações que sirvam para nos tornar mais críticos para sermos mais humanos.

⁶⁶ “Cria-se significado com relação às diferenças entre os signos constituídos fora da realidade. Os signos representam algo mais do que eles mesmos. A ideologia está implicada na sua criação”. Tradução minha.

o. A cadeia fonética volatiliza-o e eles sobrevivem num frágil estado de dependência um do outro.

Vê-se então que este tipo de linguagem instrumental está a serviço da ideologia ao criar esses lugares culturais que preexistem ao sujeito. Espécie de ponto de chegada a ser alcançado. Os que o alcançam são vencedores do contrário perdedores. As regras são estabelecidas pelo Sistema de representação. Desestabilizar o signo é desestabilizar a ideologia que lhe dá vida. É promover um repensar a questão.

Acompanhando o olhar do narrador, compreendo o motivo que o leva a fragilizar o título “cientista” convertendo-o em substantivo composto e abstrato que aparece num momento em que o narrador esclarece a respeito do modo como “o explorador” examinou a sua descoberta. “Foi nesse instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conheceu, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar” (LF, p.84). Vê-se aqui a criação de uma cena onde nada acontece. É uma verdadeira *mimesis* da fluidez da modernidade. Como se a escritora estivesse realizando uma escrita sobre o nada.

Observo que a gradação aqui “curiosidade, exaltação, vitória” tende à intensificação, mas “espírito científico” parece deslocado, como se o termo fosse forçosamente colado aí. Primeiro trata-se de um substantivo composto abstrato atravancando foneticamente o conjunto construído por substantivos abstratos. Segundo ele atravanca a intensificação do sentido que se orienta na ordem crescente. Assim esperaríamos um substantivo mais intenso que “vitória” e o que aparece é “espírito científico”. Se ele está forçosamente colado aí, precisamos encontrar um lugar no texto onde ele se acomode com mais propriedade. Este lugar é o lugar do título que já foi ocupado por “explorador” na primeira frase do conto, como aliás aparece sugerido na expressão “pela primeira vez”. Parece uma brincadeira de pique de esconder.

É justamente nesta quebra de expectativa que o olhar do leitor se detém, dada a desautomatização da série, e ele fica no ar, decepcionado. Para o narrador – o cientista – aqui “explorador” - não ocupa o topo do saber, não está à altura do mérito que lhe outorgam. Neste caso, opta por caracterizá-lo com substantivos abstratos, suas ações são vazias, como vazias são as palavras que as designam e, no ponto de maior intensidade da frase, intensifica-se a abstração como se o foco narrativo dissesse que, o que para muitos é tudo, para ele é motivo de estagnação. Note que este termo é pétreo, porque trava a frase. Foi forçosamente colado aí, mas se tornou fluido e pode permutar sentidos com “explorador”. Sendo o título substituído uma norma social, e sendo o texto um lugar de produção de sentido, nada que é afirmado pode ser explicado fora dele. Por isso o narrador “justifica” sua focalização revolucionária, só que numa outra cena em que rasura ironicamente o sentido social do amor ao dizer: “[m]as na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis (...)” (LF, p.85), referindo-se aqui ao amor-troca burguês. Neste caso todo arranjo social pode sofrer alteração aqui.

É importante compreender que essa focalização “explorador” é feita pelo narrador⁶⁷, do contrário não se pode compreender o texto. Neste caso ele emite um juízo de valor sobre o “francês”. Mas neste ponto ainda não é possível saber o que o leva àquela nomeação. Prosseguindo, o narrador diz que “Marcel Pretre” “topou” (LF, p.77) com uma tribo de pigmeus e ficou surpreso, e que mais surpreso ficou “ao ser informado de que menor povo ainda existia” (LF, p.77). No Congo Central “descobriu realmente os menores pigmeus do mundo” (LF, p. 77).

2. Desagravo: A pulverização do verbo descobrir.

⁶⁷ Esta distinção encontra-se melhor explicada no Capítulo II.

A indecisão do narrador quanto ao tratamento fidedigno às ações de “Marcel Pretre” é aclarada aqui. O verbo “descobriu” parece fora do lugar, igual estava fora do lugar o substantivo composto e abstrato “espírito científico”. Se ele “topou” com uma tribo e “[foi] informado” da existência de outra, ele não a descobriu. Ele topou com ela assim como “topou” com a anterior. Embora o narrador utilize “[e]le descobriu realmente” (LF, p.77) este advérbio não se refere ao ato de descobrir que se lhe antepõe, assevera o que foi afirmado anteriormente, ou seja: Ele topou com uma tribo, foi informado da existência de outra e a encontrou. O sufixo “mente” significa maneira, forma, modo, assim o advérbio realmente advém de real maneira, ou seja, ele descobriu da forma como foi narrada/focalizada pelo narrador que busca uma palavra mais exata para expor o feito.

Por outro lado a declinação do verbo no pretérito perfeito “descobriu” pertence ao tempo narrado,⁶⁸ então assinala que o referido já foi usado anteriormente com o sentido que lhe é atribuído nos compêndios de História, de forma declarativa, afirmativa. Mas esta mesma declinação quando repetida – no texto também ela é repetida uma vez - só que antecedida pelos verbos assinalados, rasura, o sentido da forma anterior, abrindo no texto uma cena de ironia. Aqui está uma pedra “Marcel Pretre” atravancando o caminho inutilmente. Assim esvaziado de seu sentido comum, ele é apenas um significante que conserva o “sulco do significado” (LACAN, 1986, p. 28.), como a palavra “machado pequeno”, ocupando um espaço que está sendo questionado/ironizado/rendido pelo narrador. Nessas condições, rasurado, ele já ocupa aquele espaço na condição de sopro. Este espaço precisa ser obturado a partir de outro lugar do texto.

⁶⁸ Cf. Cap. III

Mas por que esta rasura? Continuará este verbo nesta condição inerte ou o seu sentido migrará para outra palavra que o narrador acha mais exata para nomear a ação dele?

Como já disse este verbo “descobriu” está intimamente relacionado com uma ação questionável praticada por “Marcel Pretre” a que o narrador já teve acesso. Trata-se da manipulação da identidade de uma mulher a que ele se arrogou o direito de nomear pelo fato de se considerar o seu descobridor. Se o referido verbo continuar naquela condição de sopro, a ação de “Marcel Pretre” está sendo recusada e o verbo “descobriu”, no seu esvaziamento, significa a recusa do texto ao ato de escrever a fim de “ser salvo do risco de ser sempre recuperado” (BARTHES, 2006, p.32), já que a construção da alteridade acontece por quem ocupa o lugar de descobridor na História. De fato, é nos compêndios de História que este verbo acomoda-se com mais segurança. Recusá-lo, significa também, por um processo metonímico, recusar o discurso da História que o ampara ou ainda o discurso do “Pai”.

Se isso ocorrer precisamos compreender que o advérbio realmente, de “descobriu realmente” além de asseverar o que foi dito anteriormente, como analisamos, deve ainda atravessar deste seu caráter instrumental para outro literal. Assim devemos entender que “Marcel Pretre” não “descobriu” que o “real-mente”.

Posteriormente contará o narrador que “Marcel Pretre” “defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros” (LF, p.77) e, noutro ponto “foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda, em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe” (LF, p.79). O verbo “descobriu” nesta cena aparece com aquele sentido institucionalizado a que me referi, acima. Esta cena que sucede a anterior na forma textual já era do conhecimento do narrador antes daquele “descobriu realmente”.

Contudo, a afirmação segura do narrador, quanto à sua ação de descobrir, em nada se parece com o hipotético ato de descobrir, que aparece na próxima cena, a que o narrador já teve acesso antes desta segunda. Nesta cena ele comenta “A racinha de gente, sempre a recuar e a recuar, terminou aquarteirando-se no coração da África, onde o explorador afortunado a descobriria” (LF, p. 78). Nesta declinação, o verbo também pertence ao tempo narrado,⁶⁹ assim remete ao “descobriu” anterior, que deixamos atrás em estado de sopro. Neste caso “descobriria” assinala que o narrador não acredita que “Marcel Pretre” “descobriu”, ou seja “Marcel Pretre” já disse que descobriu, o narrador já mostrou como se deu o ocorrido – topou, foi informado, descobriu realmente, descobriu, defrontou-se - e agora conclui com um verbo no futuro do pretérito que ele “descobriria” e não que ele “descobriu”.

Então, a cena onde o verbo denota ação feita, “explorador descobriu”, está tão vazia de significado quanto a outra, “descobriu realmente”, já que uma cena de ironia também pode ser aberta nela, ironia explícita no ritmo pausado, marcado pela vírgula a que me referi antes, explicativo e cansado do narrador, devido a sua tentativa de esclarecer melhor o fato, a partir do uso dos outros verbos, em “foi, pois, assim...” (LF, p.77). Quando foi então que ele descobriu? Até agora, em nenhum lugar que este verbo foi utilizado, conservou seu lugar comum.

O nome de “Marcel Pretre” foi utilizado três vezes. Em duas delas ele aparece sozinho, em sua plenitude e na outra, ladeado por substantivos comuns: A primeira, antecedido pelo verbo “defrontar-se” que, embora indique ação do sujeito, no contexto em questão, indica um encontro inesperado: “Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher...” (LF, p.77). Neste caso o sentido ativo do verbo escoa e a ação do sujeito fica invalidada. O referido verbo por sua vez sofre mutação, tornando-se significativo, ao

⁶⁹Cf. Cap. III.

sugerir o estado de “Marcel Pretre”, ao ficar inesperadamente de-frente com uma humana jamais imaginada.

A segunda, sucedido pelo verbo “ter”. “Marcel Pretre” teve vários momentos difíceis” (LF, p.86), indica um estado dele, ou seja ele é inativo. Mas não só, abre-se também aqui uma cena de ironia, porque ao nomear “Pequena Flor”, “Marcel Pretre” se faz passar por seu dono. Como a divulgou no “suplemento” converte-a em mercadoria. A leitura aqui, a partir do desfecho do conto, só tem sentido se o verbo for entendido como transitivo direto, ou seja de forma literal. Restou-lhe a posse de “vários momentos difíceis”, ou seja, ele teve nada contabilizável. Teve uma experiência humana. Parece que estou diante de uma estética da negação do significado de todo sólido passível de ser convertido em moeda de troca. Negação em favor da busca do significado transcendente.

Portanto, aqui também há migração de sentidos. E das duas leituras deste nome, vê-se que, na perspectiva do narrador/focalizador, “Marcel Pretre” é um sujeito passivo, incapaz para a ação de descobrir uma mulher. De trazê-la à experiência a partir do nome sem, com isso devassá-la, utilizando-se dele. Esta ação implica esforços maiores e não o encontrar-se com um povo que ele já sabia existir por ter sido informado. É uma escrita produzida para rasurar uma ação e não para solidificá-la.

Este estado de Marcel Pretre é indicado na cena original que abre o texto: “o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo topou com uma tribo...” (LF, p.77), aqui ele aparece ladeado por nomes comuns, rendido, e a sua ação de “topar” é inativa porque casual.

Os verbos “topar”, “ser informado”, “defrontar” são bastante significativos, porque marcam a originalidade da cena, já que problematizam a palavra “descobriu” que, para o narrador, seria uma palavra segunda, forjada, porque não adequada ao ato de

“Marcel Pretre”. De fato “topar”, “ser informado” e “defrontar” aparece no texto antes da palavra “descobriu”.

Às vezes em que o narrador optou pelo explorador usou o verbo “descobrir”. “Marcel Pretre”, por sua vez, foi “informado”, “topou” e “defrontou-se”. Observo que os três verbos são originais “ser informado”, “topou” e “defrontou-se” estão ligados ao nome próprio de “Marcel Pretre”, igualmente respeitado, original. Ou seja, na perspectiva do narrador, “Marcel Pretre” tem direito a um bom nome.

Mas o narrador não diria isso sem uma justificativa. Por que seu nome deve ser respeitado?

Salta à vista, que nesta série a locução “ser informado”, destoa do conjunto, encontra-se aí colado, fora do lugar, da mesma maneira que a locução “espírito científico” e “machado pequeno”, analisada antes. A resposta à pergunta acima está velada nesta locução verbal “ser informado”, o termo destoante. Ele deve ser respeitado porque é um “ser informado”. Novamente outra leitura literal. Um “ser informado” utiliza da palavra racionalizada como ele faz.

O “explorador” por sua vez, “descobriu realmente”, descobriria”, “descobriu” . Observo aqui o contrário. Os três verbos são uma construção discursiva, forjada pelo explorador da história contada à imprensa.

Como no caso anterior, tive que ligar o “ser informado” á “Marcel Pretre”, tudo indica que aqui tenho que ligar o “descobriu realmente” ao explorador, pelo mesmo processo: a leitura literal. Assim o “explorador” descobriu que o real-mente. Certamente, o narrador quer dizer que, na perspectiva do “explorador” o real mente, porque ele não é capaz de classificar o real, “Pequena Flor”, dado a sua singularidade, e acreditando na eficiência da linguagem, reduz o ser ao mesmo.

Neste caso preciso abrir uma cena de ironia na cena “ser informado”: Um “ser informado” é um “espírito científico”. Alusões ao jesuíta e ao colonizador europeu, classificando o bom selvagem.

Da mesma forma procedeu o narrador. No conto eles também são forjados, reconstruídos, depurados, por um processo de extenuação dos seus sentidos. Eles são depurados para significar a ação da forma como ela aconteceu realmente. Ou seja o que “Marcel Pretre” fez foi: “ser informado”, “topou”, “defrontou-se” com a mulher e não “descobriu”. Forjado também está sendo o nome do “explorador”, tantas vezes repetido pelo narrador.

O que estamos observando aqui é a procura do narrador por uma palavra que represente com exatidão o feito de “Marcel Pretre”. Ele ensaia termos diferentes, mas nenhum lhe parece adequado. Ele ressensibiliza os termos, vira e revira as palavras. A tentativa da busca é a busca do saber. A tentativa é a ação. Por outro lado o narrador insiste no uso do substantivo “explorador”. Primeiro o lugar do nome – título -, foi ocupado pelo substantivo “explorador”. Depois este termo “explorador” substitui o lugar do nome próprio “Marcel Pretre”. É este explorador que “descobriu realmente”, “descobriria” e “descobriu”. Como estamos vendo, esses verbos estão sendo desmanchados por um processo de evacuação de sentido e estes sentidos estão colonizando o substantivo abstrato “explorador” – que não pode se proteger na forma concreta do nome próprio “Marcel Pretre”, mas que, por encontrar-se ao seu lado é tocado por seu significado – convertendo-se numa monstruosidade semântica bastante “concreta”.

2.1. Desagravo: pulverização do explorador/Marcel Pretre

Em seus estudos sobre o nome próprio proustiano Roland Barthes (2004a) faz considerações que utilizo aqui. Para ele o nome em Marcel Proust,

e realmente *catalisável*;⁷⁰ pode-se preenchê-lo, dilatá-lo, tapar os interstícios de seu arcabouço sêmico com uma infinidade de acréscimos. Essa dilatação sêmica de um nome próprio pode ser definida de outro jeito: cada nome contém várias ‘cenas’ surgidas inicialmente de maneira descontínua, errática, mas que só pedem para se federar e para formar assim uma pequena narrativa, pois contar nunca é mais do que interligar, por processo neotonímico, um número reduzido de unidade plenas. *Balbec* (nome a que se refere a obra de Marcel Proust) encerra assim não apenas várias cenas, mas também o movimento que pode juntá-las em um mesmo sintagma narrativo (BARTHES, 2004a, p.151).

É possível dizer que todo o conto saiu desses nomes assim como a *Busca* de Proust. Mas é preciso entender ainda que a ambigüidade deste nome “Prete” que lembra pétreo é muito bem trabalhada. Ora é valorizada pela marca primeira que identifica, ora é renegada por este mesmo motivo que aponta a dedo para a ciência. De forma que podemos afirmar que diluir o nome – referente inicial - no texto e terminar o texto com o nome próprio “Marcel Prete” pode ser interpretado, à luz do que observei. Como:

1. Negação de lugares culturais prontos. O narrador que é também um focalizador julga “Marcel Prete” a partir de sua ação e não a partir de seu nome – título. Esta ação é propagada ao longo do conto a partir da repetição e vai domesticando o pensamento do leitor. Negar este lugar demarcado na linguagem para o nome – título - e, mais que isso, profanar este lugar com um substantivo derivado de um adjetivo, ou seja um substantivo que já foi alterado, de “segunda mão”, é uma forma de desestabilizar lugares culturais prontos, como afirma Lúcia Helena (2006) sobre os textos de Clarice Lispector, forjados pelo poder de representação da linguagem.

⁷⁰ Grifo do autor.

2. Valorização do nome próprio, que identifica o ser. “Pequena Flor” não seria manipulada se tivesse um nome próprio assim como “Marcel Pretre”.
3. Reivindicação de uma linguagem mimética para a literatura. O nome “Marcel Pretre” já foi sugado pelo adjetivo “explorador”. Neste caso precisamos entender que tal lugar que ele ocupa no final do texto também marca um vazio a ser preenchido pelo imaginário do leitor. De fato “a linguagem aqui não quer ser confundida com a ciência, o texto desfaz a nomeação e é esta defecção que o aproxima da fruição” (BARTHES, 2004a, p. 55).

Diante da nomeação desfeita resta-nos buscar melhor entendimento para a palavra “explorador”. Esta forma designativa e fixa que aparece dezenove vezes persiste do começo ao fim da narrativa, como já disse. Ela já sugou tudo o que há no texto e que se refere ao francês. A ele estão ligados os nomes “Marcel Pretre”, com sua ação de descobrir e a coisa descoberta “Pequena Flor”. Elementos que constituem as cenas do texto. Sendo este texto um espaço de fruição, podemos entender que ao repetir o nome tantas vezes, ele acabou sendo estereotipado na mente do leitor. Cristalizou-se. Mas é contra esta idéia que o narrador luta. Por isso ao repetir tantas vezes o referido, há aí o seu desgaste, a rasura, um escoamento de sentido, na medida em que é acompanhado pelo comentário. Neste caso o espaço do “explorador” também pode ser entendido como um espaço vazio a ser preenchido.

O narrador sugere que o verbo “descobrir” está intimamente ligado à cultura. Os primeiros pigmeus com o qual ele “topou” falavam sua língua já que lá ele “foi informado” da existência de outro povo. Mas ao deparar-se num local onde sua cultura ainda não havia chegado – os pigmeus não apresentavam linguagem comum à dele – o narrador optou pelo verbo “descobrir”. Todavia, o advérbio “realmente”, referindo-se aos termos anteriores “topou” e “foi informado” que se lhe segue, desloca este verbo, o

que nos leva a compreender que o narrador não concorda com este pensamento. Assim, precisamos entender que na perspectiva do narrador/focalizador o explorador/descobridor deve ser pulverizado da História.

Os espaços vazios que se nos abrem no texto precisam ser obturados por uma nova História. Esta, a partir de um ponto de apoio, de um grão de voz, que podemos encontrar na palavra “Pretre”, antecipa o parágrafo final, convertido em sopro. Este “Pretre”, “Padre”, recolhido à sua condição primeira, pelo processo de evacuação de sentido, pode fazer alusão à primeira palavra utilizada por Simão-Pedra, o pescador, ancorada na leveza do comentário das parábolas e não na rigidez da palavra instrumental, utilizada pela arte teatral representativa, escrita para o autóctone na linguagem do colonizador, com a finalidade de impor-lhe uma língua já estigmatizada pela “queda”.

Pode fazer alusão também ao “Pai”, pedra angular, verbo feito carne, “palavra-coisa” com a qual a verdade, o real, pode ser revelado. Estamos observando que esta palavra é encontrada no sem-fundo da forma, no vazio aberto pela linguagem instrumental. Neste caso trata-se de palavra indomada, inominável. Se o nome de Deus não podia ser tomado em vão, era com esta palavra impossível de ser apreendida que ele devia ser apresentado aos povos, não com a palavra racionalizada.

Assim como a mulher não pode ser nomeada, dada a sua singularidade, assim também Deus não pode. Se a identidade da mulher foi apagada pelo peso da linguagem significativa, a identidade de Deus também foi. Rasurar a linguagem que, na tentativa de revelar a identidade da mulher e de Deus, acabou ocultando suas faces, é uma tentativa de devolver-lhes as verdadeiras faces. Como é a face desta mulher? Como é a face de Deus? No fundamento sem fundo do verbo feito carne, o narrador sorri e cala.

A humanidade só terá voz quando todos puderem se manifestar, quando nenhuma voz se sobrepuser a outra. Para isso o homem precisa abrir mão da posse da palavra, reconhecendo nela uma marca original que preexiste a sua função instrumental para fins de comunicação. Não se trata aqui de encontrar um sentido último da palavra, que isso é impossível. Se Clarice Lispector e Franz Kafka desejassem, suas escritas seriam intermináveis. Mas eles calam a palavra no ponto em que alcançam a impossibilidade da representação, no momento em que a Coisa aparece no traço que resta do significado. É esta a “palavra-coisa” de Clarice Lispector, a “palavra adâmica” de Walter Benjamin – neste caso seria uma palavra que contém um traço da História dos vencidos, traço a partir do qual esta História pode vir à tona - e a palavra que eu venho chamando a partir de Joyce “verbo encarnado”⁷¹. Tudo está neste lugar “na ostentação de uma presença pura, sem além” (MILLOT, 1993, p. 149).

Esta escavação que Clarice Lispector realiza na linguagem faz ver que o homem é um ser de linguagem, mas que não pode se arrogar o direito de apossar-se dela e mostra também que a linguagem humana não pode ser reduzida à condição instrumental. Esta busca da “palavra-coisa” ou da “palavra adâmica” de Clarice Lispector e de Walter Benjamin acena para a necessidade de uma nova concepção da linguagem e também de um novo encaminhamento desta, na organização do Sistema de representação de qualquer sociedade civilizada.

Todavia o texto não termina no nome próprio e sim no sopro existente numa cena alusiva ao filho mínimo - do nome comum - “Pequena Flor”. Este sopro sugere um corte no *continuun* da História. Uma parada para reflexão. Um aceno para o fim das coisas e do seu recomeço.

⁷¹ Segundo Millot “No *Carnet de Trieste*, Joyce retoma os termos de Shelley: “O instante de inspiração é uma centelha tão breve a ponto de ser invisível (...). É o instante em que o verbo se faz carne” (JOYCE: apud. MILLOT, 1993, p. 149).

Capítulo V – Poética do desagravo

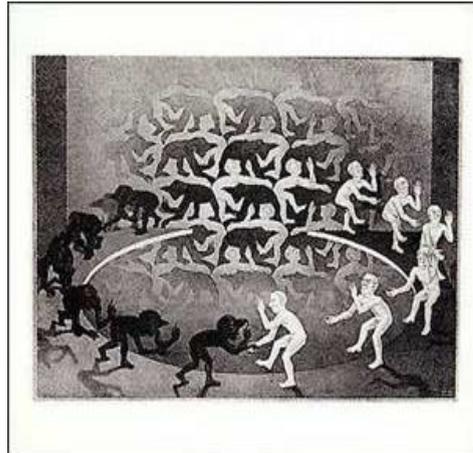


FIGURA 4 - *Encounter*⁷² - M. C. Escher

FONTE – ESCHER, 2006, p. 30.

A partir dos limites cinzentos duma parede traseira, desenvolve-se um complicado padrão de figuras humanas brancas e pretas. Como seres vivos que são, precisam pelo menos, dum chão sobre o qual se possam mover. Foi para eles desenhado um, tendo no meio um buraco circular, de maneira a poder ver-se ainda, tanto quando possível, a parede traseira. Assim, são obrigados a moverem-se em círculo ao mesmo tempo a encontrarem-se no plano de frente: um optimista branco e um pessimista preto que apertam as mãos.

M.C. Escher⁷³

1. Arte e manhas da linguagem: a fluidez do nome “Pequena Flor”.

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das

⁷² Encontro. Tradução minha.

⁷³ Escher, 2006, p. 11.

palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão.

Maurice Blanchot⁷⁴

Clarice Lispector oferece ao leitor uma linha de orientação sobre o modo como o texto foi construído. Há alguns capítulos vimos que o *corpus* apresenta duas orientações de caráter intertextuais⁷⁵: a referência ao narrador e à História. Há, além dessas duas, uma orientação intratextual muito útil para o entendimento do processo de construção do texto e, conseqüentemente, para o processo de sua decomposição. Clarice Lispector (re) estrutura o mundo e, dialogando sobre o modo como o formatou, oferece-me as ferramentas para acessá-lo. As duas histórias que o conto encena são distintas, mas montadas assim: “E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre (...)” (LF, p.77). A imagem da caixa é nítida. Há o limite da primeira caixa desenhado nos travessões e as outras caixas vão desaparecendo dentro dele até chegar a um ponto de fuga de quarenta e cinco centímetros.

Aqui está “a vocação para o abismo` o modo singular como o recurso da auto-referencialidade é utilizado para se refletir sobre o limite, considerado um problema narrativo” (HELENA, 2006, p.117). Como esta mulher poderia ser representada pela *mimesis* da representação se ela está entre “o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria” ? Afinal a Ciência e a Estética que a ela se afilia podem dar conta (?) da física e não da metafísica. Esta mulher excede. Daí a importância da *mimesis* da produção, que abre espaço para os impossíveis, para aquilo que é da ordem do inominável.⁷⁶

⁷⁴ *O espaço literário*, 1987, p. 37

⁷⁵ Cf. Cap. III.

⁷⁶ David Harvey (2006) lembra que para Nietzsche “o único caminho para a afirmação do eu era agir, manifestar a vontade, no turbilhão da criação destrutiva e da destruição criativa, mesmo que o desfecho esteja fadado à tragédia” (HARVEY, 2006, p.25). Neste caso, Nietzsche reivindica para a estética o lugar onde as verdades eternas e imutáveis poderiam ser alcançadas, contrariando assim a crença iluminista de que poderia fazê-lo a partir da razão.

Os travessões que estabelecem os limites, dentro do quais, encontram-se as caixas, podem ser entendidos como o texto representativo, a escrita fora de si, que vem sendo questionado, mas que será também o suporte do questionamento. As caixas que vão perdendo seus limites, até se converterem num ponto mínimo de quarenta e cinco centímetros, podem ser entendidas como a *mímesis* da produção, que, articulada à outra, escrita em si, provocará reação no leitor. Revelar limitações, “reatualizar” sentidos da verdade, da identidade ocultada pela beleza aparente da *mímesis* da representação, provocar reações. Eis o que faculta, o que “tematiza” este análogo, esta exemplificação do mundo, que é a *mímesis* da produção de Clarice Lispector.

O narrador/focalizador conduz o olhar do leitor até a cena onde se passa o encontro de “Marcel Pretre” com a mulher africana e comenta/narra Marcel Pretre “defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. ‘Escura como macaco’, informaria ele à imprensa e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino” (LF, p.77).

Aqui ambos focalizam o ser a partir do primeiro contato. Buscam a objetividade. Desejam identificá-la. Observo que ambas as focalizações são distintas, de forma que o leitor tem duas idéias sobre a mulher. O narrador focaliza-a de forma natural, direta, neste caso ele preserva sua natureza. “Marcel Pretre” estabelece a comparação imediata entre ela e o macaco. O que é mulher para o primeiro é macaco para o segundo. Sua focalização é a do pensamento esclarecido que “só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade. Seu ideal é o sistema do qual se pode deduzir toda coisa” (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p.136). Por isso, enquanto “explorador”, acredita que o “real-mente”⁷⁷. Diante dele estava “a coisa humana menor que existe”, “na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os

⁷⁷ Cf. Cap.IV

limites” (LF, p.78). Mas tal sensação não é suficiente para dissuadi-lo de sua tarefa de ordenar o mundo, a partir da linguagem classificatória dos seus elementos. Afinal, é a França que classifica, afirma Antero de Quental⁷⁸.

Após a apresentação dessas duas focalizações distintas, o narrador alega que o francês “apelidou-a” “Pequena Flor”. Todavia, quando a focalização é deixada a critério do francês, a partir do discurso direto, o que vemos é um expediente mais categórico que o simples ato de apelidar.

Foi pois, assim que o explorador descobriu, toda, em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça. Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar. Foi então que o explorador disse timidamente e com uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz:
_ Você é Pequena Flor (LF, 79).

Ambas as focalizações são feitas de forma subjetiva, é por meio delas que o leitor percebe e participa do sentimento humano que acomete narrador e explorador diante da singularidade da alteridade. E a forma como ambos registram tais sentimentos tem a intenção de suscitar no leitor as mesmas sensações que ambos experimentaram. As focalizações continuam distintas. Um comentando, outro designando. A do narrador é expressiva, explora os sons sibilantes de certos fonemas que nos remetem aos sons animais. Noto que a própria expressão “sons animais”, utilizada pelo narrador, para indicar uma das linguagens dos “likoualas”, já significa, por similaridade, o “silvo” das serpentes. Essa expressividade alude também à singularidade da mulher. Todos os signos utilizados evocam o seu lugar original. Ele procura situá-la historicamente, identificá-la.

A cena em que ela apareceu inicialmente é descrita assim: “entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso” (LF, p.77).

⁷⁸ Cf. Cap.III

Noto como o som da penúltima sílaba do adjetivo preguiçoso faz tombar as folhas ricas do verde e enche de poesia a cena. A umidade, os mosquitos e as folhas sugerem um clima tropical, impróprio para as pequenas flores européias. Neste caso, a identidade dela é alterada por “Marcel Pretre”. Ele decalca um nome nela no seu ato de nomeá-la.

Nesta segunda cena, o narrador usa nomes que fazem alusão à cena original: “esmeralda” e “rara” sugerem aos sentidos do leitor a nuance “do verde mais preguiçoso” visto sob o espelho natural, formado pela umidade sobre as folhas. Esta raridade se entorna sobre a próxima frase, na palavra “raro”, e nas esmeraldas que “os sábios da Índia usam” e que vêm naturalmente à imaginação do leitor, por influência da frase anterior. A expressão “mais rico do mundo”, intensifica a raridade da “estranha graça”. A palavra estranha neste final, influenciada pela expressividade das anteriores, perde o seu sentido usual “grotesco” – macaco – e disputa de igual para igual com a palavra graça. Esta aqui eleva a mulher à atmosfera do sagrado. Aqui está uma permuta de sentidos entre palavras racionalmente antinômicas.

O sagrado é aquilo que escapa em sua essência a todo o alcance do conhecer. A palavra racionalizada conceitual jamais daria conta da apreensão desta imagem. Ela é direcionada aos sentidos - por isso o recurso da sinestesia estimulando a audição, a visão e o tato - e não a razão. Assim, depurada pelo crivo da razão, a palavra do focalizador toca a sensibilidade do leitor e exalta a preciosidade e a linguagem selvagem da mulher. Este tipo de trabalho só pode ser conseguido pela *mímesis* da produção, descompromissada com a objetividade da palavra instrumental utilizada pela *mímesis* da representação.

O curioso aqui é que pelo fato da mulher estar num lugar verde e ter sido expressada nas cores que evocam este mesmo tom, faz com que ela desapareça da imaginação do leitor. Isso certamente já está previsto pelo narrador que a aproxima do

“mais fino sonho” jamais imaginado. Mesmo assim, o leitor consegue acessá-la, vagamente, através destas expressões, só não consegue fixá-la, porque ela acaba se perdendo nas nuances do verde.

Há, com efeito, outras três cores sugeridas no fragmento: o vermelho-sangue do coração de “Marcel Pretre” que “bate”, o vermelho-escuro das pedras rubis, existentes nos turbantes dos sábios da Índia e a cor negra da mulher. Por esses tons entremeados às nuances do verde, a mulher africana não se perde. Por meio dele o narrador consegue sugerir o que é impossível de ser nomeado. A linguagem poética devolve à mulher a sua identidade. O narrador só focalizou-a uma vez, depois passou a focalizar o lugar onde ela foi encontrada.

Nesta segunda cena que aponta para a cena original, por similaridade, alusão e sugestão fazem lembrar a organização ternária do signo que vigorava no Renascimento à qual se opôs a teoria dual de Port – Royal. Naquela, o sinal implicava três elementos perfeitamente distintos: “o que era marcado, o que era marcante e o que permitia vê nisto a marca daquilo; ora, este último elemento era a semelhança: o sinal marcava na medida em que era ‘quase a mesma coisa’ que aquilo que designava” (FOUCAULT, 1966, p. 93). Certamente o “quase a mesma coisa” era o lugar da dúvida, da opacidade que desencadeava a necessidade da procura de novas similitudes. Procura que estava a serviço do homem afinal, como lembra Paracelso, “[n]ão é da vontade de Deus, que o que ele cria para benefício do homem permaneça oculto (...)” (PARACELSO: apud. FOUCAULT, 1966, p. 46). Eu afirmei que o narrador/focalizador tem a intenção de situar a mulher, de desagrar a ação de “Marcel Pretre” que desterritorializou-a, dando-lhe um nome inadequado para o ambiente onde ele a encontrava.

Neste caso preciso justificar o motivo pelo qual afirmo que “esmeralda” e “rara”, da segunda cena, sugerem aos sentidos do leitor a nuance “do verde mais preguiçoso”,

lugar onde ela aparece na primeira cena. É que esta esmeralda rara, sugerida nas cores, é tão natural para a mulher, que é exatamente uma jóia semelhante a esta – o brilho do anel de “Marcel Pretre” - que vai desviar a atenção dela deste “explorador”, num momento em que ela o coloca sob efeito de hipnose⁷⁹. Diante do brilho do anel ela ficou à vontade. Isso não teria ocorrido, se ela não tivesse fixado seus olhos nele.

As outras cores que aparecem sugeridas na segunda cena como: o vermelho-sangue do coração de “Marcel Pretre” que “bate”, o vermelho-escuro das pedras rubis, existentes nos turbantes dos sábios da Índia e a cor negra da mulher, apontam para a primeira cena: a cor negra é a cor da mulher e os matizes do vermelho são a cor de “Marcel Pretre”: “Tornou-se uma cor linda, a sua, de um rosa-esverdeado, como o de um limão de madrugada. Ele devia ser azedo” (LF, p. 85).

Esta frase da primeira cena não tem sentido, porque o sentido dela está na segunda cena. O rosa é a cor dele e o esverdeado é a cor da pedra do anel, que é igualmente a cor do ambiente dela. Motivo que a fez desconcentrar. Há uma cor que me confunde os sentidos: o amarelo. Ela aparece na primeira cena, simbolizando que “Pequena Flor” deve estar atenta ao “explorador”, mas não aparece na segunda. E é nesta segunda, que aparecem os signos que apontam para a primeira. Se não estivermos atentos para os detalhes da segunda, não compreendemos as permutas de sentidos, que esta estabelece com a primeira. Assim entendo que o amarelo da primeira cena - a que me dedicarei no último capítulo - adverte-me para a atenção a estes pequenos detalhes da segunda cena. Assim temos: o amarelo da bota do “explorador”, que significa atenção, o vermelho da cor do “explorador” que significa perigo, o verde do anel do “explorador” que significa liberdade. O verde é o ambiente natural dela.

⁷⁹ Cf. Cap. VI.

É esta organização do signo voltada para a busca da semelhança e que condicionava o pensamento a ver o mundo a partir deste pressuposto, que desaparece com a “reorganização da cultura”, mediada pelo signo arbitrário e binário⁸⁰, que tende para a busca do discernimento direcionando o pensamento para a diferença “[é] ele que estabelece a divisão entre o homem e o animal; é ele que transforma a imaginação em memória voluntária (...)” (CONDILLAC: apud. FOUCAULT, 1966, p.90).

A focalização de “Marcel Pretre” é objetiva, seca, nada diz, não é capaz de singularizar a mulher, pelo contrário, a generaliza “[f]oi então que o explorador disse timidamente e com uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz: _ Você é Pequena Flor.” Mesmo assim o leitor desavisado de pensamento automatizado, deixa-se seduzir por tal descrição achando-a delicada, mas não é isso. Ele designa, viola, impõe um nome, mas não próprio como o dele, e sim comum. Por isso este procedimento é narrado ironicamente pelo narrador, porque é a expressão “Você é Pequena Flor” que sugere a delicadeza, por influência romântica. Trata-se de uma expressão que já está fixada, estereotipada. O advérbio de modo, “timidamente” ,contribui para que na frase em questão, o ato de “Marcel Pretre” seja entendido como delicado. Inclusive este advérbio, naquele ambiente, sugere “delicadamente”, porque o assimilamos à frase seguinte “Você é Pequena Flor”. Contudo, não é esta delicadeza que ele sugere e sim a impossibilidade de classificá-la. Mas como ele precisa “dar um

⁸⁰ A partir do século XVII dá-se um valor inverso à natureza e à convenção: natural, o signo não é mais do que um elemento separado das coisas e constituído como signo do conhecimento. O signo é, portanto, prescrito, rígido, incomodo, e o espírito não pode apoderar-se dele. Pelo contrário, quando se estabelece um sinal convencional, pode-se sempre (e isso é necessário, com efeito) escolhê-lo de tal maneira que seja simples, fácil de rememorar, aplicável a um número indefinido de elementos, suscetível de se dividir e de se compor; o signo de instituição é o signo na plenitude do seu funcionamento (FOUCAULT, 1966, p.90).

nome ao que existe” (LF, p.78), conforme disse o narrador, ele elege/repete um arbitrariamente. Eleição que o narrador vê com desconfiança, porque desestoriciza o ser.

A distância entre ele, “Marcel Pretre” e o objeto, a coisa humana menor que existe, é flagrante, como se pode notar no fragmento acima citado. Até este ponto da narrativa ele apenas olha para ela que se encontra “em pé e aos seus pés” (LF, p. 79) não a examina, não se abaixa para vê-la, é frio e racional. Afinal “seu coração bateu porque nenhuma esmeralda é tão rara” (LF, p. 79), o que nos leva a entender que o coração dele “não batia”. Esta frase também contribui para que entendamos sua ação como delicada. Uma leitura apressada e acostuada com a linguagem romântica assim o entenderia. Todavia, não há nenhum tom de delicadeza. Pelo contrário. Foi neste distanciamento que ele nomeou-a, por isso sua esposa não o julgaria capaz de tal ato, que a partir da focalização do narrador, é violento.

A necessidade da aproximação entre o sujeito e o objeto é sugerida no conto. Depois que a descoberta circula pela mídia o narrador diz, numa linguagem confusa, que “Marcel Pretre” “examinou com o olhar a barriguinha do menor ser humano maduro” (LF, p. 83-4). Embora possamos abrir aqui uma cena de ironia, afinal ele não examinou com a mão e sim com o olhar, o ato fica assinalado como ato necessário.

Comumente não nos damos conta de que nomear é um ato de violência, porque já estamos acostumados com este procedimento cultural. Contudo, precisamos nos lembrar de que o nome próprio, nome de família, não dá pra ser manipulado e sim, como vimos no capítulo anterior, descoberto. Isso porque ele é original. O narrador precisou de muita habilidade para conseguir “abrir” o nome de “Marcel Pretre”.

A violência aqui está em um ato de nomear que não resguarda a identidade do ser nomeado. Por isso o narrador focaliza a mulher tentando relacioná-la à cena original. O nome de família é único, individualiza o ser, ligando-o a sua história. Ele traz o ser à

experiência, não o submetendo ao referido nome. O problema do ato de nomear para Adorno e Horkheimer (2006) encontra-se no risco da submissão do ser ao nome e também no uso deste ato para fins de manipulação deste mesmo ser.

O nome ao qual a magia se prende de preferência, está passando atualmente por uma transformação química. Ele está se transformando em designações arbitrárias e manejáveis, cuja eficácia se pode agora, é verdade, calcular, mas que por isso mesmo se tornou tão despótica como em sua forma arcaica (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p.136).

No conto, entretanto, tal violência fica clara, porque segundo o narrador “[o]s likoualas – “Pequena Flor” é uma deles - usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons animais” (LF, p. 79) e “Pequena Flor” não sabe falar a linguagem de “Marcel Pretre”, como nos indica a expressão: “se soubesse falar” (LF, p. 84-5). É neste caso que nomear é uma violência contra ela, já que este procedimento não é natural naquele grupo e tende a retirá-la do anonimato, condição única para que o seu povo continue existindo.

Nomeando-a ele a expõe e como o nome em questão já virou um estereótipo, ela será massacrada, “a palavra, que não deve significar mais nada e agora só pode designar, fica tão fixada na coisa que ela se torna uma fórmula petrificada” (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p.136). Caso ela não consiga preencher as expectativas que as gerações românticas traçaram para o nome em questão, se converterá no Outro.

Tanto é assim que ao nomeá-la “Pequena Flor”, o leitor que já interiorizou este conceito a partir do idealismo romântico e não a partir da “flor da moita” do realismo machadiano - que não chegou à condição de estereótipo - acha delicada a atitude de “Marcel Pretre”, como, ironicamente, o narrador diz que sua esposa acharia. Acha

delicada e caridosa, porque nada há nela que lembre as mulheres românticas conotadas por esta imagem. É como se “Marcel Pretre” estivesse lhe fazendo um favor.⁸¹

Por que o leitor pensa em “Pequena Flor” somente como algo bom? Certamente porque não consegue cindir o significante do significado, por conta da força da imagem ideológica que foi nova um dia mas foi fixada. Neste contexto, onde se pretende singularizar e não generalizar, a fixidez ideológica não cabe. Cabe um nome, e ele deverá ser construído para o sujeito por ele denominado.

Na cena de sua nomeação o narrador chama a atenção para: o distanciamento, a frieza e o constrangimento entre sujeito e objeto. Mesmo assim o leitor – que viu no ato de nomear algo delicado - tem dificuldade de entender a inadequação entre o que foi sugerido pelo narrador, sobre o cientista e a atitude deste, no referido ato.

O narrador, entretanto, conhece as artimanhas da linguagem representativa e gestual que instrumentaliza a *mimesis* da representação. Sabe que a fixidez da forma automatiza a linguagem e que o leitor será apanhado na rede da ideologia romântica. Por isso diz, logo abaixo de “ - Você é Pequena Flor”:

Nesse instante Pequena Flor coçou-se onde uma pessoa não se coça. O explorador _ como se estivesse recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, ousa aspirar -, o explorador, tão vivido, desviou os olhos (LF, p.79).

A palavra “idealismo” parece incompleta para o estudante de Letras. É que a ele já está ligada a palavra romântico. Geralmente falamos idealismo romântico. Pois bem, esta palavra, idealismo, esclarece a ironia e chama a atenção do leitor para a inadequação entre o que foi sugerido sobre o cientista – o distanciamento do objeto - e o modo – delicadeza - como o leitor entendeu tal atitude. Ora, o idealismo romântico, totalmente subjetivo, nada tem a ver com o distanciamento, frieza e constrangimento do

⁸¹ No Brasil é tabu dizer que alguém é preto. Raramente alguém se refere a um negro como tal, mesmo diante das evidências. Chamam-nos morenos, mulatos, de cor, de alma branca. Outras vezes ao referir-se a um deles como tal, acrescentam logo o termo “bonito e/ou bonita”. Que vem a ser isso?

cientista cons-ciente da violência do seu ato de nomear. Mas o narrador poderia estar perguntando também se a mulher africana iria conseguir preencher as expectativas deste nome cunhado dentro do idealismo romântico para as mulheres européias idealizadas romanticamente. O que justificaria bem o fato de ele ter dito que “Marcel Pretre” “apelidou-a” “Pequena Flor”. Se bem que na focalização ele nomeia.

Do fragmento acima podemos inferir o incômodo que a nomeação causou na mulher. Vejo isso a partir da sua linguagem gestual e instintiva – “onde uma pessoa não se coça” -, assinalada pelo ato de coçar. Inicialmente, confundida pela palavra idealismo, sem me dar conta do seu tom irônico, acreditei que o explorador desviou os olhos pelo constrangimento que tal ato lhe causou. É este o significado imediato que atribuímos ao gesto desviar os olhos. Sendo um homem socializado – idealista e romântico “Você é Pequena Flor” - ele poderia estar tão comprometido com o sistema de *genderização* – que coloniza o corpo do feminino – que tomou o gesto da mulher por descuido e achou melhor desviar os olhos por respeito a ela, sem se dar conta de que onde estava tais valores inexistiam.

Mas o conto não confirma esta hipótese do constrangimento, embora nos confunda, devido ao hábito de lermos os gestos a partir da ideologia. A expressão, “tão vivido”, quando associada à outra do parágrafo introdutório, “caçador e homem do mundo”, sugere que ele está predisposto a aceitar a “caça” e a “mulher”. O incômodo aqui parece residir na ação de nomear exercido sobre ela.

2. Consciência do ato

Outro aspecto que descarta o desvio do olhar associado ao constrangimento está na sua condição de cientista, que, por profissão, está acostumado com atos instintivos e sabe não só reconhecê-los como também compreendê-los.

Descartada tal hipótese pergunto: por que ele teria desviado os olhos? Ele teria compreendido a violência de seu ato através da reação da mulher? Se isto se comprova no texto, entendemos um pouco melhor o motivo pelo qual o narrador utiliza o nome designativo “explorador” tantas vezes, e somos levados a crer que existe mesmo a intenção do narrador em fazer valer tal juízo.

Noutro momento da narrativa, após a notícia ter sido divulgada no jornal deparamos com “Marcel Pretre” totalmente envolvido pelo riso de “Pequena Flor”. “Era um riso como somente quem não fala ri. Esse riso, o “explorador” constrangido não conseguiu classificar” (LF, p.84). Note aqui a piscadela do narrador sobre a colonização da linguagem gestual e o motivo pelo qual me deixei enganar pelo seu gesto. Bem, se “Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar”, significa que “outro” riso, o explorador constrangido conseguiu classificar. Diante deste riso, “[o] explorador estava atrapalhado”. Diante de “outro” riso o explorador constrangido estava atrapalhado. Mas estar constrangido e atrapalhado não o fez desviar o olhar, pelo contrário, o explorador “tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia (...)” (LF, p. 85). Deste constrangimento e deste sentir-se atrapalhado resultou uma ação. “Ele [d]isfarçou ajeitando melhor o chapéu de explorador, corou pudico. (...) Foi provavelmente ao ajeitar o capacete simbólico que o explorador se chamou à ordem (...)” (LF, p. 86). Toda esta cena posterior à veiculação da notícia na mídia, lembra o momento em que “Pequena Flor” foi nomeada por “Marcel Pretre”. O único aspecto que me confunde aqui é o riso, ela não riu no momento da nomeação, ela “coçou-se onde uma pessoa não se coça”.

Ainda assim podemos equiparar ambas as cenas. Se não sabemos o motivo que desencadeou esta linguagem gestual de “Pequena Flor”, sabemos o motivo que desencadeou este mesmo ato de “Marcel Pretre”: o constrangimento e o sentir-se

atrapalhado diante de uma linguagem – o riso –, que lhe calava, dada a sua impossibilidade de classificá-lo. Então o riso de “Pequena Flor” não é o riso que o leitor imagina, porque o leitor pertence a uma cultura que fala. Trata-se de riso inclassificável, inominável e, de fato, o narrador dá uma piscadela para o leitor neste sentido ao dizer: “Era um riso como somente quem não fala ri”.

Sendo assim podemos concluir que este riso a que “Marcel Pretre” tentava responder não é o riso que conhecemos. Mas que pelo conceito do narrador, pode equivaler a uma “não fala”⁸². A cena em que “Pequena Flor” não falou e que, portanto, riu – “como somente quem não fala ri”, ela não fala - foi no ato da nomeação. Como ela se coçou, inferimos que estava constrangida e atrapalhada.

Concluimos, pois, que “Esse” foi o outro “riso” que “Marcel Pretre” conseguiu classificar. Por isso desviou os olhos de “Pequena Flor” e sua “esposa jamais o julgaria capaz” deste ato de nomear que significa tirar a castidade da mulher. Por isso o narrador diz que ele estava recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, *ousa* – grifo nosso – aspirar: “[c]omo se estivesse recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, ousa aspirar”(LF, p.79). O pecado contra a castidade salta aos olhos nesta cena.

O narrador, mesmo observando o ato de nomear afirma que “Marcel Pretre” “apelidou-a” “Pequena Flor”, ele não diz “nomeou-a” “Pequena Flor”. O modo como ele conduz a sua forma de revelá-la justifica em parte o termo “apelidar”. Como o nome foi cunhado dentro do idealismo romântico fica difícil desvinculá-lo desta ideologia de forma que, se um objeto recebe este nome fica obrigado a preencher as expectativas que dele são esperados. O narrador sabe que a mulher africana está longe de conseguir preenchê-las, está longe de conseguir acessar esta rede de símbolos. De fato, as

⁸² Grifo meu.

repercussões da fotografia de “Pequena Flor” no suplemento do jornal não sugerem a aceitabilidade e a ternura que este nome inspirou no leitor no ato da nomeação. Outro nome, ainda mais claro e objetivo foi utilizado para identificá-la “Escura como macaco”, ele informaria à imprensa (...)” (LF, p.77).

Esta comparação é tão petrificada quanto à anterior, talvez mais ainda dada à aproximação dos termos comparativos por similaridade: o escuro e o macaco. Como se trata ou não da mulher preencher a uma das expectativas sugeridas – e induzidas como neste segundo caso - pelos nomes, ela preenche esta segunda, dada a proximidade de sua cor com a cor da comparação, escura e macaco.

Tanto o estereótipo “Pequena Flor”, quanto a comparação em questão, intencionam forjar um significado a um significante. Mas, para a comparação funcionar faz-se mister que um dos termos já tenha sido convertido em código. A partir deste processo o mundo pode ser classificado. Um elemento desconhecido é explicado a partir do conhecimento de outro *ad infinitum*. É a experiência da “queda” benjaminiana alegorizada neste conto. Segundo Umberto Eco (1991) o código estabelece que um significante denota um determinado significado. O significado do significante flor é flor mesmo. Sobre este código os românticos criaram outro significado, sobre o dos românticos “Marcel Pretre” criou outro, sobre o de “Marcel Pretre” a burguesia criou vários outros.

Agora os termos conotados são os mais polissêmicos e, portanto, os mais passíveis de acolherem diferentes significados. O que é que significa “Pequena Flor” de fato? Nada, ou melhor o que “Marcel Pretre” quiser.

O esclarecimento do significado desses significantes só advirá do recurso a outros signos da língua empregada, signos esses que o traduzam, que lhe definam as condições de emprego, que recorrem, em suma, ao sistema da língua para explicarem um elemento da língua e ao código para esclarecerem o código (ECO, 1991, p. 26).

Neste caso é o texto que nos revela o desejo de “Marcel Pretre”. Ela foi divulgada em plena primavera, motivo pelo qual não foi conotada como a “Pequena Flor” romântica. A diferença dela com as flores era gritante.

A linguagem, à revelia, está à mercê de qualquer ideologia. A comparação é uma ferramenta de conhecimento do mundo ideológica, porque tendenciosa. Reduz o mundo ao mesmo. Quando o elemento desconhecido da comparação não se aproxima do elemento estereotipado, ele se converte na diferença.

A comparação entre a cor de “Pequena Flor” com a cor do “macaco” é falsa. O pensamento habituado, que já introjectou este estereótipo a partir do idealismo romântico é encaminhado imediatamente para reconhecer nele a diferença. Mesmo um pensamento que não reconhece neste termo o significado que ele carrega, sabe que não existe flor escura, ainda mais que a divulgação aconteceu na “primavera” (LF, p.80). Neste caso, este pensamento constrói um novo código cujo significante é “Pequena Flor” e o significado é “Macaco”.

Esta aproximação feita, por similaridade, é a mesma feita pelo narrador quando a comparou à raridade da esmeralda. Ambas são ideológicas, - subjetivas, parciais, arbitrarias - não há aqui nenhuma racionalidade, a menos que já estejamos concordando que a racionalidade consista num pensamento construído arbitrariamente.

A comparação do narrador, entretanto, tende a manter o objeto na sua diferença. Não é possível fixá-lo a partir do modo como o faz, porque a linguagem não foi usada com a finalidade instrumental de designar, apontar para o objeto, senão de sugerir-lo apenas. Não se trata de um discurso que reivindica poder. E se este lhe é atribuído é exatamente por sua capacidade de sugestão e não de designação. O valor de verdade se existente na descrição do narrador, mantém-se porque cada leitor tem a oportunidade de

reconhecer o objeto a partir de sua percepção. Trata de iluminar o objeto e não reduzi-lo ao nome.

A comparação do explorador é perversa, porque induz o pensamento a um determinado fim. O pensamento já não pode ser pensado. A fixidez da forma lingüística não permite outra forma de apreensão do diferente. A tendência é a generalização e, como já percebemos, a exclusão daqueles que não conseguem acessar a tão controlada e reduzida cadeia de símbolos. A razão deveria encaminhar o reconhecimento da mulher a partir da sua singularidade, a partir de sua diferença. Ela deveria ser identificada assim, mas esta impossibilidade de identificação abalaria a capacidade do pensamento racional de organizar o mundo. O diferente, o metafísico presente no mito e na religião gera insegurança e foi para acabar com esta insegurança que a Europa iluminou-se.

Em nome desta segurança o mundo precisa enquadrar-se, o diferente não pode ser mantido, aceito e valorizado como tal o seu lugar é o “teatro de variedades”. Por este tipo de raciocínio conduz-se o pensamento, da forma mais conveniente e a mais objetiva possível a um determinado fim e então “sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito (...) _ Você é Pequena Flor” (LF, p. 78), e informaria à imprensa ““Escura como macaco”” (LF, p.77). A primeira atitude do explorador para domar a natureza, o incompreensível, o ilimitado, o excedente, o sagrado foi desmistificá-lo através da linguagem “[d]o medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido” (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p. 26), e o que para ele era grotesco, num primeiro momento, irracional, inumano, ele encobriu com a beleza aparente da linguagem representativa “Você é Pequena Flor”, a fim de patenteá-la. A linguagem aqui foi utilizada para forjar a

natureza vegetal – não havia flor naquele local – e humana – ele acreditou-a macaco. Mas ele precisava possuí-la, usou a arma que tinha, a rede da linguagem.

De posse dessa linguagem e, conseqüentemente do objeto por ela nomeado, “Pequena Flor”, ele a manipula como deseja, a fim de alcançar seus objetivos, conforme previsto por Adorno e Horkheimer. Segundo o narrador a “fotografia” de “Pequena Flor” foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo em “tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro” (LF, p. 79-80). Esta focalização “parecia um cachorro” é do narrador. Esta imagem é um hieróglifo na perspectiva do narrador focalizador. Isso se justifica pelo fato dela se encontrar no “suplemento” do jornal e não no jornal.

Noto que há uma complexidade aqui. É construída uma fotografia, as pessoas a tomam por retrato e o narrador/focalizador por hieróglifo. Isso porque a mente esclarecida humanista sobrepõe a representação ao objeto representado. Eles estão diante do jornal. Assim como “G.H.”. O narrador/focalizador que narra também na perspectiva dos likoualas, que têm suas vidas organizadas num estágio adâmico, não podem acreditar na capacidade de representação do símbolo - ou o conto ficaria inverossímil -, seu olhar é oblíquo, ele decompõe o jornal e o converte em “suplemento” e neste a fotografia/retrato – ficção científica que se arroga o direito de representar o real – se converte em hieróglifo. O mesmo com o qual “G.H.” - acostumada a ler o jornal - se deparará no quarto de “Janair”.

Uma leitura imediata, não meditada, faz supor que o narrador faz valer a ideologia humanista de “Marcel Pretre” o que nos levaria a pensar que ele mudou o seu ponto de vista. Mas isso não acontece. Sua intenção aqui é retirar o olhar do leitor da cena descritiva, que ele reprova – ele sempre sugere - e provar a capacidade de indução

que tem o discurso excessivamente claro, mesmo sem a aproximação por similaridade. Dois parágrafos após a focalização “[p]arecia um cachorro”, e na mesma direção da palavra cachorro aparece a palavra “pequenez” – qualificando o tamanho de “Pequena Flor” -. Como o som da palavra cachorro ainda ecoa no ouvido do leitor fazemos imperceptivelmente a assimilação “parecia um cachorro pequenez”. Todavia, a descrição feita por “Marcel Pretre” foi a de um macaco e não a de um cachorro pequenez. Ora se o leitor faz uma aproximação tão arbitrária, influenciado apenas por um arranjo do narrador, podemos imaginar que tipo de aproximação não fará diante da comparação direta entre dois termos estigmatizados e aparentemente semelhantes (?) pela cor: escura e macaco.

Esta necessidade de clareza absoluta, tão contrária aos engasgamentos, comentários e circunlóquios do narrador, “afeta tanto a linguagem quanto o objeto. Ao invés de trazer o objeto à experiência, a palavra purificada serve para exibi-lo como instância de um aspecto abstrato,” (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p.136) e, continuando, “tudo o mais, desligado da expressão (que não existe mais) pela busca compulsiva de uma impiedosa clareza, - “Você é Pequena Flor” e “escura como macaco” - se atrofia também na realidade” (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p.136).

Observo aqui que “Marcel Pretre” forja uma imagem para a mulher ao transladá-la de um espaço natural para um espaço cultural. Quero dizer construído. A alteração mais evidente é o pano em que se encontra enrolada e a sua tristeza que não condizem com a nudez e alegria naturais anteriores. O pano acena para o fato ocorrido com nossos índios. A alteração é significativa e pode ser entendida pela atitude do narrador que tentou afastar o olhar do leitor da imagem, com uma expressão totalmente

desequilibrada “parecia um cachorro” - quando na verdade, parecia um macaco - em oposição às descrições sugestivas que ele fez anteriormente.

Tal imagem, quando acrescida pela expressão “‘Escura como macaco’, ‘e que morava no topo de uma árvore com seu pequeno concumbino’ (LF, p.77), não pode ser vista com olhar inocente. Ao que parece foi este o motivo pelo qual o narrador opta pelo termo “explorador”. A imagem é conotada, construída, embora pareça denotada, natural. O texto pode parecer pequeno, insignificante, quando comparado ao tamanho natural da imagem, mas não é desta maneira que o conjunto texto e imagem atuam no receptor. Conforme Barthes (1982), o que acontece neste conjunto é a naturalização da cultura. Cedo-lhe a palavra.

na relação atual, a imagem não vem esclarecer ou ‘realizar’ a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas como esta operação se faz a título acessório, o novo conjunto afirmativo parece principalmente fundado numa mensagem objetiva (denotada), cuja palavra não é senão uma espécie de vibração segunda, quase inconseqüente; antigamente, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto sobrecarrega a imagem, confere-lhe cultura, uma moral, uma imaginação; antigamente, havia redução do texto à imagem, hoje há amplificação da imagem ao texto: a conotação já não é vivida senão como ressonância natural da denotação fundamental constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, perante um processo caracterizado de naturalização do cultural (BARTHES, 1982, p.21).

Digo que o desequilíbrio que acontece diante da imagem ocorre também diante da informação que ele leu, considerando que esta imagem veio legendada, “‘Escura como macaco’, informaria ele à imprensa, e que morava no topo de uma árvore com seu pequeno concumbino”. Observo o desequilíbrio do narrador neste último nome comum, “concumbino”. “Marcel Pretre” não usaria tal termo, afinal, ele não era “louco” já o disse o narrador. De sorte que isto só pode ser artimanha do narrador, a fim de esconder algo que lhe causou espanto. Retirando a oração intercalada “informaria ele à imprensa” resta um conjunto natural: Escura como macaco/mora no topo de uma árvore com o seu concumbino.

O substantivo chama a atenção, porque não é registrado no dicionário no masculino, ou seja ele não existe, escapulindo assim da possibilidade de uso por “Marcel Pretre”, que não arrisca termos originais. A palavra concumbina designa a mulher que vive amasiada com um homem. Marca um lugar cultural pronto, por tratar-se de termo designativo para diferenciar casais legalizados dos amasiados. O termo significa também “arranjo” o que não pode ser visto sem desconfiança, vindo deste narrador que sugere arranjos de linguagem. Assim temos dois arranjos: o termo é um arranjo com fins de organização social e um arranjo feito pelo narrador ao trocar o morfema de gênero “a” de concumbina por “o” de concumbino. Essa manipulação foi feita para esconder o nome com o qual se designa o macho de “escura como macaco”, que estava grávida. Refiro-me ao nome comum: babuíno.

Esta é a única forma de manter a harmonia do conjunto. Só neste final é que podemos compreender a fala do narrador, ou seja que “classificá-la entre as realidades reconhecíveis” era classificá-la como “Babuíno” – grifo meu -, e não como “Pequena Flor” como acreditamos inicialmente. De fato “Marcel Pretre” é francês e babuíno é derivado do francês *babouin*, já concumbina vem do latim. Ambas as cenas, “parecia um cachorro” e “concumbino” retiram o olho do leitor do macaco – escura como macaco e babuíno. Assim como o termo “parecia um cachorro” surgiu da comparação “Escura como macaco”, assim também babuíno – macaco – pode surgir da comparação, só que sonora com “concumbino”, sugerido pela gravidez que aparece logo em seguida. “Marcel Pretre” esconde “Escura como macaco” na beleza aparente do apelido “Pequena Flor”, relação aleatória, forjada, grotesca, encaminhando uma interpretação que tende para ver no outro a diferença.

Já o narrador esconde babuíno no nome concumbino, relação coerente, porque a semelhança aqui é nos fonemas e a linguagem de “Pequena Flor” era realizada em

gestos e “sons animais”; ora, além da semelhança fonemática, babuíno é um animal. Contudo na perspectiva da axiologia humanista este procedimento é impossível, logo, nesta perspectiva, se concumbino não existe, também não existe aquilo que ele esconde. “Pequena Flor” não existe. “Pequena Flor” é apenas uma palavra, estereotipada, que achata o real. Mas foi rasurada pelo narrador de forma que, não existindo, revelou o que encobria. A mulher real “negra, madura, calada”. Nomear é um ato de violência. Nomear é impossível.

Note que a falta de sentido do nome “Pequena Flor” dá-se em virtude de não existirem flores delicadas no local onde ela estava. Então é aberto neste nome uma fresta. Neste ponto levanto a cabeça para meditar sobre possíveis causas desta abertura. Volto o olhar para o texto e flagro um desencontro entre uma focalização “apelidou” e uma narração nomeou. Novamente levanto a cabeça, mas já consciente de que a problemática reside no nome.

Noto que quando uma fresta é aberta no texto, outras frestas são abertas junto com ela. Neste instante a linguagem se manifesta em suas impossibilidades, deixando ver que apenas tem condições de abordar a realidade. É necessário ficar atento ao detalhe. É a partir dele que a linguagem se nos abre como palavra redentora, que liberta, que pode ser feita de novo. Depois que uma fresta é aberta ninguém mais pode dizer “precisamos separar as coisas”. Nada está separado, um sentido toca com suas fímbrias outro sentido e o universo simbólico se converte num tecido impossível de ser desfeito, por alguns instantes. A verdade pode ser revelada no âmbito literário. É importante repetir que geralmente não nos damos conta de estarmos sendo enredados pelas diferentes linguagens que nos seduzem: tudo é passível de tomar qualquer forma mediante a condução da linguagem.

E é assim, forjada por “Marcel Pretre” que a descoberta é revelada à sociedade “no suplemento colorido dos jornais de domingo”. “Cada manhã” diz Walter Benjamin (1996) “recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”. E, continuando “[e]m outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1996, p. 203). Quando Walter Benjamin faz essas considerações está acenando para a mudança da função social da arte. Antes ela estava a serviço dos ritos. Neste caso não tinha a intenção de colonizar o pensamento para um determinado fim, pelo contrário, bordejava o imaginário que a reverenciava em virtude de sua aura, conduzia o ser ao encontro consigo mesmo, porque ligada à sua tradição, iluminava todos os seguimentos de sua vida.

Em pequena eu ficava fascinada diante da imagem de São João, que minha mãe trazia no oratório. São João menino carregava em suas delicadas mãozinhas o globo terrestre. Minha mãe me contava que o menino vivia infeliz com o mundo, porque os homens faziam a guerra e não repartiam o alimento. Por conta disso ele havia solicitado a Maria que o deixasse destruir o mundo no seu dia. Ela, a fim de não contrariá-lo, concedeu-lhe o ato, contudo mãe também dos homens, ela não podia deixá-lo levar a empresa adiante. Assim, em seu dia, ela o fazia dormir. A tensão de Maria, com medo de não mantê-lo adormecido fazia com que aquela fosse a noite mais longa do ano. Cabia a nós mantermos o silêncio a fim de não acordá-lo. Com os anos passei a indagar sobre as fogueiras e as festas em seu redor. Tudo isso poderia acordar o menino. Seria melhor que os fogos de artifício fossem calados. Mas minha mãe conjeturava e nós entrávamos em suas conjeturas. Talvez porque, etc. Restou-me destas histórias a lembrança daquelas festas silenciosas, porque nossa. Hoje a estilização tomou conta

deste antigo ritual: quadrilha *à la* anos 60, *à la* Disney, *à la* qualquer coisa que não seja tradicional ou como dizem os meninos “àquela bobagem acaipirada”. Na última quadrilha que eu fui outros signos ocupavam o lugar dos antigos. Tudo girava em torno do capital. Senti saudades do meu São João. Quando a arte está a serviço da informação ela perde a aura devido à necessidade de ser imediatamente assimilada. Ela está ali para ser vendida. E os consumidores não podem apegar-se a elas, porque isso seria um entrave para o sistema capitalista, que funciona em torno do giro da mercadoria. A função ritual, centrada num único objeto, fazia girar o pensamento, a função política, centrada no giro das mercadorias, liquida-o, congela-o, convertendo-o igualmente em mercadoria.

Walter Benjamim então está correto com relação à linguagem informativa. Como estamos observando a partir da focalização de “Marcel Pretre”, ela é incompatível com o espírito da narrativa uma vez que precisa ser objetiva, plausível, comparativa. Entretanto estamos tendo a oportunidade de refletir sobre as limitações de tal linguagem, porque somos conduzidos por um narrador que já teve acesso à informação, tirou as suas conclusões e, a partir disso, tem uma experiência do olhar para compartilhar com o leitor, ou por que não dizer um conselho para dar? Jeanne Marie Gagnebin (2007), a partir de seus estudos sobre Walter Benjamin afirma que o conselho pode ser dado

se uma história conseguir ser dita, colocada em palavras, e isso não de forma definitiva ou exaustiva, mas, pelo contrário, com as hesitações, as tentativas, até as angústias de uma história ‘que se desenvolve agora’, que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis, várias seqüências diferentes, várias conclusões desconhecidas que ele pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar, na retomada e na transformação por muitos de uma narrativa à primeira vista encerrada na sua solidão. (GAGNEBIN, 2007, p. 63).

Neste processo de leitura faz-se necessária a entrada do leitor senão o processo de sua produção não acontece. Neste caso estamos diante de uma pequena narrativa que está desequilibrando o poder de representação da realidade da linguagem informativa. O mais irônico de tal observação é que a linguagem informativa está recheada de ficção, só que inconseqüente, já que pretende se passar por verdadeira e manipula a realidade para que esta seja apreensível pela limitada linguagem representativa. Isso não seria problemático se esta linguagem não reivindicasse o poder de revelar as verdades do mundo e se ela não tivesse nascido justamente para “desencantar” o mundo mítico e religioso. Mas o que por ela é transmitido é recebido a partir desta ideologia racional que tende à fixidez e à manipulação do pensamento.

A interferência do narrador, o seu modo de apresentar o objeto é expressivo. Não há nenhuma intenção de revelar a verdade. O leitor está consciente de que ele manipula a linguagem para fazê-la falar. Ela é cunhada no próprio texto. Por isso se encontra mais próximo à narrativa tradicional que “recorria freqüentemente ao miraculoso” (BENJAMIN, 1996, p. 203). Embora estejamos na era da informação, este narrador não se dá por vencido. Opera de dentro desta linguagem e salva a narrativa. Afinal, diante de seu texto o leitor “é livre para interpretar a história como quiser. Com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1996, p. 203). A arte retoma sua antiga função ritual diante do olhar.

Nesta parte do conto em que a notícia aparece “no suplemento colorido dos jornais de domingo” o narrador entrega a focalização para os representantes da sociedade burguesa e continua indisposto para o ato de nomear. Dentre os sete focalizadores deste conjunto, somente dois são nomeados: José e Paulinho. Este para sugerir o modo como a sexualidade é conduzida pelo Sistema de representação. Aquele para lembrar a sexualidade que se manifesta naturalmente.

Assim a primeira mulher olhou o “retrato” de “Pequena Flor”, mas não quis olhar uma segunda vez porque “me dá aflição”. Embora não saibamos o motivo da aflição, - o narrador aqui se distancia, mantendo-se neutro, deixando ao leitor às conjeturas - observamos que a alteridade é repelida pela antipatia, contrário da simpatia que caracteriza a similitude.

Outra mulher teve “perversa ternura pela pequenez da mulher africana”. Este ponto de vista é do narrador que viu esta ternura de forma desconfiada, preferindo não deixar Pequena Flor “sozinha com a ternura da senhora”. Há aqui uma conotação erótica. A “pequenez da mulher africana” parece ser desejada como fetiche sexual.

Uma menina de cinco anos ao ver o “retrato” e ouvir os comentários, concluiu mais tarde que ‘a desgraça não tem limites’.

Um “menino esperto teve uma idéia esperta.” E focando-a como “mulherzinha africana”, brincaria ele e seu irmão Paulinho com ela. O brincar aqui tem uma conotação erótica, sugerida pelos termos: “ferocidade” – idade feroz – “malignidade” – idade maligna – aqui o narrador chama a atenção para a repetição dos termos através da expressão “número de vezes”. A repetição aqui não é para rasurar o termo idade, conduzindo o pensamento para outras paragens e sim para realçá-lo, fixá-lo.

Outra mãe imagina-a “servindo a mesa” em sua casa “e de barriginha grande”. Esta a focalizou como empregada ou escrava.

A moça noiva, diz o narrador, teve “um êxtase de piedade” e, entregando-lhe a voz: “_ Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! Olhe só como ela é tristonha! _ Mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana.” A mãe focalizou-a como irracional e a moça como alguém a quem se deve dispensar dó por sua tristeza e solidão, que, como já vimos, não existia, no seu ambiente natural. Pela escrita o narrador faz ver que a impressão de tristeza resulta de uma alteração construída. Pela perda da aura que sofre o

objeto ao perder a autenticidade, ou ainda ao ser arrancado de sua tradição. Ela, humana, negra, estática, envolta num pano, está sozinha no meio das cores mortas do suplemento dos jornais. Note que aqui ela é um simulacro, uma representação falsificada do que de fato era. O pano deve ser branco já que ela foi focalizada como “retrato” e retrato sugere o preto e branco, ainda mais em 1960. Observemos a construção “Olhe só como ela é tristinha!”, o “só” sugere a solidão.

A frieza da obra inautêntica está aí, representada pelo narrador nesta fotografia, e na palavra estereotipada “Pequena Flor” e “Escura como macaco” que é tomada por todos como “retrato” ou seja como real. Sabemos que ela não é assim porque o narrador já nos mostrou. Precisamos sempre pensar que esta imagem construída vem legendada “Pequena Flor” e comentada “Escura como macaco”.

Assim, como estamos vendo, a tristeza de “Pequena Flor”, quando arrancada do seu lugar original assim também estamos vendo o drama da linguagem quando os seus sentidos ficam congelados num signo só. Assim como a imagem da mulher não fala por si, ela é forjada, assim também o signo não fala por si sem ser forjado. O lugar da mulher original, da mulher e da linguagem, reside em sua natureza selvagem. Lugar onde os sentidos entrelaçam-se.

É claro que “o texto não faz senão amplificar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia” (BARTHES, 1982, p. 22), mas “por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de certo modo projectado retroactivamente na imagem, a ponto de parecer denotado (...)” (BARTHES, 1982, p.22). A partir da observação desses focalizadores o narrador diz:

Enquanto isso, na África, a própria coisa rara tinha no coração – quem sabe se negro também, pois numa Natureza que errou uma vez já não se pode mais confiar – enquanto isso a própria coisa rara tinha no coração algo mais raro ainda, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo (LF, p.83).

Todos os sete focalizadores tomaram a linguagem e a fotografia construídas, culturais, por verdadeiras, naturais e como ambas as formas de representação não são capazes de representar a singularidade do ser, a mulher africana é entendida como um erro da natureza. E erro porque é negra: “quem sabe se negro também”. Ninguém questionou sobre a capacidade ou não de representação da linguagem. E como fazê-lo se “toda a análise de signos é ao mesmo tempo, e de pleno direito, decifração daquilo que eles querem significar. Inversamente, o desvendamento do significado nada mais será do que a reflexão sobre os sinais que o indicam” (FOULCAULT, 1966, p. 96)? Se nossas reflexões partem da linguagem e finalizam-se nela, fica difícil escaparmos de suas redes. Assim, o que os focalizadores viram é aquilo mesmo, já que todos viram a mesma coisa. Ninguém refletiu sobre a possibilidade do pensamento ser conduzido pela lógica discursiva, para a busca da diferença e não da semelhança.

Assim como “Marcel Pretre”, eles encarnam a axiologia humanista, excetuando, talvez, a menina de cinco anos. Isso porque foram induzidos pela comparação feita por “Marcel Pretre”, comprovando assim a força persuasiva da linguagem e a predisposição do espírito. Predisposição construída, para ver no outro a diferença e não a semelhança. Certamente não acreditaríamos nisso se não tivéssemos nos deixado seduzir por “parecia um cachorro pequenez” mesmo diante de descrição de um macaco. É claro que existe uma “força simbólica” que preexiste à informação, mas ela também é organizada por palavras e inculcada nas pessoas, conforme nos alerta Bourdieu (1999).⁸³

⁸³ O crítico a define da seguinte maneira: “A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um *macaco mecânico*, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se vêem por elas capturados. Em outros termos, ela encontra suas disposições de possibilidade e sua contrapartida econômica (no sentido mais amplo da palavra) no imenso trabalho prévio (o grifo é nosso) que é necessário para operar uma transformação duradoura dos corpos e produzir as disposições permanentes que ela desencadeia e desperta; ação transformadora e ainda mais poderosa por se exercer, nos aspectos mais essenciais, de maneira invisível e insidiosa, através da insensível familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado e da

Tanto “Marcel Pretre” quanto os membros da sociedade burguesa e brasileira negaram a alteridade, porque não conseguiram encontrar-se no “outro”. Na tentativa de reduzi-lo ao mesmo, e não conseguindo, transformaram a mulher africana num ser inferior e grotesco. De acordo com o narrador, o reconhecimento da alteridade poderia se dar de outra maneira, como ele fez, ao longo da narrativa, ao conduzir o olhar do leitor para a semelhança, sem generalizações. A obra de M. C. Escher que coloquei na abertura deste capítulo elucida esta questão.

É difícil conseguir isso. Talvez seja necessário realizar uma violência contra a linguagem racionalizada, a fim de conduzir o pensamento por outros caminhos, assim como aconteceu no século XVII. O narrador reivindica uma forma especial de conduzir a linguagem. Deseja liberdade para fazê-la falar a partir da *mimesis* da produção já que a *mimesis* da representação só tende a engrossar a fileira das linguagens do Sistema de representação, que tende à naturalização da arbitrariedade da palavra racionalizada, que forja a identidade nacional e a nossa. O hieróglifo que ele viu aponta para a necessidade de decompor a linguagem a fim de alcançar seu “traço unário” (LACAN, 1986, p.26).

Todo este procedimento do narrador evidencia que “Marcel Pretre” não é inocente, “a emissão e a recepção da mensagem dependem ambas de uma sociologia: trata-se de estudar grupos humanos, de definir motivos, atitudes, e de tentar ligar o comportamento destes grupos à sociedade total de que fazem parte” (BARTHES, 1982, p. 13). Se “Pequena Flor” não faz parte da sociedade à qual ela foi apresentada, por que o fêz “Marcel Pretre”? Ao que tudo indica, ele se utiliza da imagem da mulher africana a fim de conduzir o pensamento dos leitores do suplemento colorido dos jornais de domingo, a se convencer de que de fato eles são superiores àqueles que não se

experiência precoce e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação⁸³(BOURDIEU, 1999, p.50-1).

submeteram à cultura.⁸⁴ Assim, na primeira leitura do conto quase tudo parecia normal. O estranhamento estava na palavra explorador, caçador, homem do mundo.

A busca do entendimento dessas palavras, desse ponto de vista do narrador trouxe à superfície o final da primeira história, ou seja, o possível motivo pelo qual “Marcel Pretre” revelou a imagem forjada de “Pequena Flor” e também a segunda história desenvolvida nas frestas da primeira pelo viés da *mimesis* da produção. O texto lido com naturalidade da primeira vez, revela agora seus elementos estranhos e com isso comprova a nossa dificuldade de perceber certos absurdos.

E é importante lembrarmos que a questão do ato de nomear aqui se faz em torno de um ser humano, ou seja, um objeto situado no campo da física, possível então – pelo ponto de vista das ciências - de ser apreendido por todos os cinco sentidos. Mesmo assim, mostra-nos o narrador, o jogo dos conceitos não foi capaz de apreendê-lo, sem falsificá-lo a partir das generalizações resultantes da fixidez do signo lingüístico.

⁸⁴ Ao abordar o papel da imprensa na época em que Getúlio Vargas ocupou a presidência do Brasil, Alcir Lenharo, em capítulo intitulado *Pátria como família* diz que o objetivo daquela, consistia na transformação da Pátria numa grande família. Além disso lembra que por diversas vezes Vargas chamou a atenção para o papel dos meios de comunicação como forma de controle e mudança da opinião pública. O ofício do jornalismo era um ‘sacerdócio cívico’. Aos jornalistas destinava-se a missão da formação da opinião pública, para que ela fosse ‘de corpo e alma, um só pensamento brasileiro’. Essa imagem harmoniosa proclamada pelos referidos meios de comunicação era clara nas manifestações públicas como nos comícios dos Primeiros de Maio. Nesta ocasião os trabalhadores ouviam de Vargas e de seus líderes, de forma passiva, a prestação de contas e as novas promessas. “Vivia-se, portanto, a certeza de que a sociedade estivesse contida nas suas diferenças e neutralizados seus focos de conflitos” (LENHARO, 1986, p. 38-51).

Capítulo VI – *Claritas*

Mas é verdade que, pelo menos, não se lamentará que, para tão curta vida, longo tenha sido o trabalho.

Clarice Lispector⁸⁵

Seja como for, no conjunto eu alcanço o que queria alcançar. Não se diga que o esforço não valeu a pena.

Franz Kafka⁸⁶

A *Claritas* corresponde a esta brusca revelação, isto é, o surgimento da coisidade da coisa, o real que se irradia com um brilho quase alucinatório.

Catherine Millott⁸⁷

⁸⁵ *Laços de família*, 1960, p.79.

⁸⁶ *Um médico rural*, 2007, p.72.

⁸⁷ *Retraturas de Joyce*, 1993, p. 148.

1. A recusa do texto à representação

La história ya no documenta “lo real”, explica Barthes, sino que produce “lo inteligible”

(BARTHES: apud. TRIFONAS)⁸⁸

Para o texto, a única coisa gratuita seria sua própria destruição.

Roland Barthes⁸⁹

No capítulo segundo abri uma discussão sobre os benefícios que obtenho ao trabalhar com uma obra literária que questiona o material com o qual ela é produzida. Dentre eles encontro o prazer da leitura e além dele, a certeza de que as percepções que consigo alcançar, encontram suas confirmações e explicações dentro do *corpus*. Elas estão nele, aguardando o meu olhar e pensamento. Isto só é possível, porque estou diante de uma produção intransitiva, dobrada sobre si mesma, montada com a finalidade de fazer falar todos os sentidos e ativar a ação do pensamento, condição ímpar para que o homem consiga interagir com o processo de modernização da sociedade pós-moderna.

A produção literária de Clarice Lispector e Franz Kafka segue este projeto arquitetônico, ou melhor, segue esta engenharia. O termo engenharia é mais exato,

⁸⁸ Barthes y el império de los signos, 2007, p. 36. “A História já não documenta o real, explica Barthes, produz o ‘inteligível’”. Tradução minha.

⁸⁹ O prazer do texto, 2004, p.32.

porque seus textos são abertos, como são abertos os projetos da modernidade. Diante do texto de Clarice Lispector, conforme o demonstrei⁹⁰, posso experimentar travessia semelhante à das personagens: da impossibilidade de ver para à impossibilidade de não ver. Nesta travessia, toda a trama simbólica que cimenta o Sistema de representação vem à tona. Neste espaço, igualmente simbólico, nos conscientizamos de que existe uma realidade construída sobre outra natural. Neste caso podemos repensar sobre o modo como somos constituídos como sujeitos da história. É por isso que seu texto modernista se me apresenta eternamente político e sua palavra eternamente redentora.

A primeira palavra que li a respeito da escrita de Clarice Lispector foi em 2002, época em que realizei o Mestrado, na UFMG. Esta me veio pela obra de Lúcia Helena, intitulada “Nem musa nem medusa” (1997). Como era o primeiro contato com uma escrita sobre o texto de Clarice Lispector, custou-me entender o título. Mas encarei esta dificuldade como um teste, do tipo daquele de que nos fala Umberto Eco (1985), para ver se conseguindo superar as primeiras cem páginas alcançamos as demais. Adentrei a leitura de Lúcia Helena e deparei-me com o que hoje chamo, na esteira de Barthes, escrita *atópica*, porque fala de um texto *atópico*.

Como falar de um texto de fruição repetindo obsessivamente a letra do prazer? Lúcia Helena não o faz repetindo. Conforme me esclarece, hoje, Barthes, ela o faz na trilha da fruição “não se pode falar ‘sobre’ um texto assim, só se pode falar ‘em’ ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar historicamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer)” (BARTHES, 2004, p.28). Suas reflexões sobre o fazer literário de Clarice Lispector são instigantes e dentre elas a que melhor me coloca em simbiose com o texto da escritora é a leitura do conto “A imitação da rosa”.

⁹⁰ Cf. Cap. I

Não consegui fazer sua leitura naquela época. Voltei ao texto da crítica incontáveis vezes porque, ao que parecia, ele me desejava. À luz de Roland Barthes e Lacan experimento a leitura da penúltima cena do conto clariceano. Antes disso, uma nota sobre o conto de Franz Kafka.

A perda do sentido da linguagem verbal e gestual do narrador “Pedro Vermelho” resulta da sua impossibilidade de manifestar-se numa “palavra franca”, tanto na perspectiva dos “senhores” da Academia, quanto na sua própria. Neste segundo caso, ele não pode fazê-lo, porque não seria compreendido, já que seus gestos não tinham sido codificados ainda e, na perspectiva dele, aqueles “senhores” não estavam aptos a entender algo adâmico, original.

No primeiro caso, ele não podia fazê-lo, porque a linguagem instrumental utilizada por aqueles “senhores”, se lhe apresentava alterada, sem sentido, como a “aguardente” – palavra composta, alterada - que ele bebeu, como condição única para encontrar uma “saída” da situação em que se encontrava. Refiro-me ao livrar-se dos maus-tratos do caixote, prisão a que o subjugaram os homens. O que o fez saltar “com um brado”, um som, para dentro da comunidade humana.

Estas contingências resultam numa escritura verbal e gestual complexa: ele consegue manifestar-se em sua “palavra franca” e em seu “sentido mais comum e pleno” é verdade, mas o texto não pode ser compreendido quando lido de forma linear, equilibrada, à luz da sintaxe. Seu sentido só pode ser vislumbrado se buscado a partir do “sem sentido”⁹¹, que está na base da identidade do signo - que aprisiona um significado dentro de um significante - construído arbitrariamente pelos homens.

Neste “sem sentido” a linguagem se realiza plenamente, porque se manifesta sobre a imagem de um significante que conserva em si um “sulco do significado”

⁹¹ Grifo meu.

(LACAN, 1986, p. 28). O significante alcança o estágio de traço primeiro pelo processo de escoamento do peso do significado que se lhe fixou, a partir do uso habitual. Esta “linha de orientação”, como a chama “Pedro Vermelho”, serve de fundo para o vaivem de qualquer pensamento. Sem hierarquia, todos os pensamentos tocam-se, entrecruzam-se, perdem-se, re-aparecem. Neste instante, o ser que experimenta tal manifestação, se deixa conduzir por ela e nesta quadrilha do sulco deste significado. Esta, em seu conjunto, constitui uma escritura, onde a coisa real surge num “relampejar fugaz” - e nos revela como a sua liberdade de outrora foi aprisionada numa forma lingüística, o signo, a fim de sistematizar o mundo.

Esta revelação se dá no rumorejar da língua: sua identidade de outrora, seu traço primeiro. Isso é diferente do balbucio ou engasgamento, que deseja tentar fazer o signo falar em sua forma fixa.

No primeiro caso o significante é um fundamento sem fundo, uma “linha de orientação” um ponto de apoio, como diz e sugere, respectivamente “Pedro Vermelho” ou um “fio”, como diz Ana. Ele está ali esvaziado do sentido, mas “sem que o sentido seja brutalmente dispensado, dogmaticamente excluído, castrado” (BARTHES, 2004, p. 95), motivo pelo qual afirmei, na esteira de LACAN (1986) que permanece neste significante o sulco do significado que, em seu conjunto forma uma escritura.

No segundo caso, o código é repetido, a fim de ser explicado. Trata-se de “anulação por acréscimo” (BARTHES, 2004, p.93). Franz Kafka e Clarice Lispector revelam-me estas duas facetas da linguagem o que me sugerem a necessidade da busca de equilíbrio entre elas, de maneira que, não havendo a sobreposição de uma sobre a outra, o texto conheça a sua plenitude. Essa condição, entretanto, exige que todos os sentidos do leitor estejam atentos. Isso porque o homem é um ser de linguagem.

Tudo o que diz respeito a ela, diz respeito a ele. Quando observo a diferença entre a vida pregressa de macaco de “Pedro Vermelho” e a atual, entre o “eu” natural e o “eu” social de Ana, entre a “terceira perna” e o caminhar por conta própria de G.H., concordo com Lacan (1986) quando afirma que “o sujeito é dividido, como em todo lugar, pela linguagem, mas um de seus registros pode se satisfazer com a referência à escritura, e o outro com o exercício da palavra” (LACAN, 1986, p.31)⁹².

Esta harmonia não é fácil de ser alcançada. Ana e G.H. só conseguem ver a contingência de uma linguagem, quando estão em estado de experimentação da outra.

⁹² O poema de Ferreira Goulart “Traduzir-se” elucida bem estas duas linguagens:

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
e espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte –
será arte? (GOULART, 1983, p.391-442)

Contudo “Pedro Vermelho” e o narrador/focalizador do conto “A menor mulher do mundo” parecem acenar para a sua possibilidade.

A linguagem discursiva, para fins de comunicação, traz recalcada em si a linguagem natural. É ela, como estou mostrando ao longo deste estudo, que enreda o ser e cria com este estratagema a alteridade. A literatura representativa, mercadológica principalmente, que se utiliza desta linguagem na arquitetura de seus textos, contribui com este processo.

A literatura de Franz Kafka e Clarice Lispector realizam este desagravo. Como reconhecer esta outra faceta da linguagem? Rasurando o signo, escoando o excesso de seu significado, reduzindo-o a uma de sua metade, ou seja, ao significante. Estamos vendo que o signo que não esconde nada também não é capaz de revelar nada. O real não pode ser representado numa forma fixa. Ele pode ser abordado.

E, de fato, também o homem constituído nestas linguagens, mas que teve o seu traço original apagado, nada pode revelar. “De acordo com o que temos por hábito” afirma Lacan “nada comunica menos de si que o sujeito que, no final de contas, não esconde nada. Ele só tem de manipular vocês” (LACAN, 1986, p. 31).

O homem, da mesma forma que a linguagem, traz recalcado em si a identidade natural. Como reconhecer esta outra faceta do homem? Ana e G.H. já responderam. Rasurando, por um exercício de vontade, o que foi construído em cima do traço original. Afinal, se “é pelo apagamento do traço que se constitui o sujeito” (LACAN, 1986, p.26) é pelo trazê-lo à tona, através do escoar do sentido construído – o fio partido e as gemas dos ovos entornando-se pelo buraco do novo saco de tricô de Ana, e a massa da barata diante de G.H. -, que o sujeito pode ser revelado em seu “eu” sem máscaras. “Produzir esta rasura é reproduzir esta metade que subsiste o sujeito” (LACAN, 1986, p.26).

Em Franz Kafka e Clarice Lispector observo a decomposição da linguagem e do ser que por ela é construído. Neste caso eles reivindicam para a literatura um lugar onde a construção da identidade pode ser negociada. Se a linguagem pode ser decomposta e reorganizada a identidade que ela constrói também pode.

1.1. A ladainha do rosário

Lembro-me que minha avó paterna, descendente de negros e índios, praticava a ladainha do rosário. Eu observava a sua face. A boca não pronunciava as palavras inteiras, às vezes elas vinham e sumiam, era mais um sopro, um som. Mas eu percebia que o movimento dos lábios era o mesmo. Seus olhos fechavam e abriam. Ela me olhava e sorria e, ao mesmo tempo, articulava e desarticulava a linguagem. Deveria dizer a reza ou a oração do rosário. Mas não era uma reza. Quem recita se concentra naquilo que diz, senão erra. Eu não sei se é possível alguém rezar cento e cinquenta ave-marias, entremeadas por quinze pai-nossos e glórias-ao-pai, sem se deixar abandonar pelo ir e vir de diferentes pensamentos. Era uma ladainha, uma cantilena, um rumor, um falar em línguas, desenvolvidos sobre um significante infinito - posto que as palavras pareciam coladas umas às outras - e impossível de ser pronunciado, de forma que o escoar dos sentidos era certo. Minha avó tentava harmonizar as duas linguagens: a de seus antepassados e a herdada dos colonizadores.

Era sobre o significante que ela exercitava a dança do pensamento. Eu perguntava no que ela pensava, enquanto rezava, e ela dizia que em mim, em minha mãe com seus doze filhos, no esposo dela, no meu pai, na horta que ela plantara pela manhã, nas galinhas que ela alimentara, no tempo, no sol, na chuva, nos ditadores - eram os idos de Setenta - que governavam o país, etc. A ladainha do terço de minha avó era uma linguagem autêntica, nada a ver com a repetição - inadvertidamente chamada

“ladainha” - centrada num único objeto ou no prestígio que dele possa advir, para fins comerciais. Neste caso

o rumor não é mais que o ruído de uma ausência de ruído, referido à língua, ele seria este sentido que se faz ouvir, uma isenção de sentido, ou – é a mesma coisa – esse não sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões de que o signo, formado na ‘triste e selvagem história dos homens’, é a caixa de pandora” (BARTHES, 2004, p. 95-6).

A linguagem de minha avó me faz entender a linguagem de “Pedro Vermelho”. Na verdade “Pedro Vermelho” quer apenas chamar os “senhores” da Academia à razão, naquele ato de manter a identidade da matéria-prima, o seu *non sense*, no material construído por ela.

Estou querendo dizer que o signo construído arbitrariamente, não consegue dar conta de comunicar algo com exatidão e é ele que está na base do nosso Sistema de representação, norteador da nossa vida real. O real simbolizado, neste caso, é construído de acordo com este ou aquele ponto de vista, assinalado pela linguagem. E a vida humana, o bem mais precioso que existe, fica à mercê desta trama. A “palavra franca”, a “linha de orientação” o nome, é o traço (LACAN, 1986, p. 26) mais original a que podemos chegar nesta tentativa de apontar o dedo para este discurso - construído a partir dela - que nos enreda.

Como esta palavra reside no infinito, jamais chegaríamos a um ponto primeiro - os artistas da palavra em questão representam-na primeiro, como que mostrando o último estado de sua matéria. Neste caso eles mostram o símbolo, mas não mostram a coisa. Depois a transformam em sopro, fundamento sem fundo, ponto a partir do qual a coisa é revelada. Neste caso eles mostram a coisa e não a sua representação.

Assim uma fresta é aberta na linguagem instrumental, o real que ela acredita nomear, recusa o simbólico e a coisa aparece inominável diante dos nossos olhos “o real

é a expulsão e mesmo a aversão do sentido” (MILLOT, 1993, p.147). De fato. “Aristóteles, diz Lacan, esvazia os ditos de seu sentido e é assim que nos dá a dimensão do real” (LACAN: apud. MILLOT, 1993, p.147). Esta demonstração deveria colocar-nos em alerta em relação aos discursos que norteiam nossas vidas. Uma palavra adâmica é uma palavra redentora, porque nos faz entender que tudo pode ser conduzido de outra forma. Neste caso a única maneira de acessar o sentido do texto de Franz Kafka é através do esvaziamento de sentidos e da redistribuição destes sentidos ao longo do texto.

1.2. O escoar dos sentidos

O procedimento literário de Clarice Lispector é muito semelhante ao de Franz Kafka, também ela busca cindir o significado do significante, a fim de revelar a colagem construída, que resulta no código, com o qual são tecidos os discursos que nos enredam. Trata-se de uma descolagem momentânea, que nos alerta para a necessidade de outras de igual natureza, como a relação entre o valor da mercadoria e ela própria e, por extensão, entre o valor do homem e ele mesmo.

É assim que os sentidos do narrador clariceano se confundem como os de “Pedro Vermelho”. Este desarticula e gesticula a partir da “palavra franca” e de um ponto de apoio. Pois bem, na penúltima cena do conto de Clarice Lispector, o narrador também não fala, engrola e aponta – focaliza - para os gestos de “Pequena Flor”, que igualmente não fala.

Para tentar trabalhar com esta impossibilidade de nomear o real com o simbólico, ele desarticula a palavra e tenta obturar o vazio que se abre neste processo, com o sentimento amor. Nesta tentativa ele vai rumorejando, exercitando a música do sentido. Neste instante o espaço se nos abre quase que totalmente à *mimesis* da

produção e o amor aqui, como o gesto de “Pedro Vermelho” não é o usual, trata somente de um “ponto de apoio”, um grão de voz, um significante quase vazio - como as ave-marias de minha avó - sobre o qual o leitor tentará alcançar um sentido, que muito longe se vai, desconhecido de nossos discursos racionais. Paralelamente a esta travessia da linguagem ocorre a travessia de “Marcel Pretre” focalizada pelo narrador. “Pequena Flor” conserva sua linguagem essencial.

Após a divulgação da imagem de “Pequena Flor” no suplemento do Jornal ela é focalizada na África, no lugar em que ela sempre esteve, desde a primeira cena em que aparece. Por ser um conto não se passaram muitas páginas, o que nos levaria a crer que não se passou muito tempo. Mas isto não parece ser verdadeiro. O tempo humano do colonizador não é igual ao tempo humano do colonizado. O tempo também é organizado pelo Sistema de representação. O que seria da sociedade do dinheiro se o tempo não fosse tão bem calculado, desde os deliciosos produtos consumidos no café da manhã até o repouso merecido sob a proteção do horário nobre da TV, onde aparecem os anúncios dos referidos produtos?

Recorro a “Pedro Vermelho” “[q]uase cinco anos me separam da condição de símio; espaço de tempo que medido pelo calendário talvez seja breve, mas que é “infundavelmente”⁹³ longo para atravessar a galope como eu fiz” (UMR, 2007, p.59). O tempo natural de “Pedro Vermelho”, o tempo que preexiste à sua condição de macaco é o não tempo. Não é construído e demarcado pelo calendário. Na sua condição atual de ex-macaco, ele acentua que a colonização do tempo pelo homem, a sua redução, é feita em benefício deste homem. Não serve para ele. Por isso o que para o homem é tempo pequeno, para ele é tempo sem fim, porque o atravessou sob pressão. O que nos faz pensar que a redução do tempo, só é favorável para um determinado tipo de homem: os

⁹³ Grifo meu.

da classe dominante que relacionam tempo e capital. Os que o atravessam sob o desassossego da busca de “uma saída” em quaisquer aspectos que sejam, estão na mesma condição de “Pedro Vermelho”.⁹⁴ Neste caso diremos que a perspectiva de tempo de “Pedro Vermelho” é natural, psicológico.

“Pequena Flor” experimentou esta mesma pressão do tempo ali, em frente de “Marcel Pretre” embora a frase onde esta tensão se manifesta tenha me confundido. Vou a ela: “[m]etodicamente o explorador examinou com o olhar a barriguinha do menor ser humano maduro” (LF, p. 83). Ainda influenciada pelo idealismo romântico e pela delicadeza da palavra no diminutivo, não me dei conta de que ele examinou metodicamente, com o olhar, ao modo de um cientista, frio e desinteressado.

Noto que a ação de examinar metodicamente, concentra-se integralmente nele. Por dois motivos aqui simultâneos: primeiro, porque o focalizador sabe que a mulher não requer cuidados, disse e sugeriu isso antes ao adjetivá-la com o termo ambivalente “madura”. Segundo por uma questão de coerência com a informação divulgada no jornal por “Marcel Pretre”. Ele descobriu, patenteou e divulgou a descoberta em sua perspectiva, como coisa sua, logo o ato em questão é do interesse dele.

Comumente quem examina alguém deveria fazê-lo no interesse do bem-estar do examinado. Não foi o caso aqui. Sua ação é intransitiva para ele. Intensa. Plena. Para o outro ela se torna vazia, já que este outro em nada se beneficia da ação. A focalização é feita simultaneamente na perspectiva de ambos. “Pequena Flor” fôra vista pelo narrador/focalizador no jornal em estado de tristeza. Assim “Marcel Pretre” continua distante dela, mas cada vez mais interessado em sua posse.

Noutra cena, diz o narrador/focalizador, numa fala entrecortada, engrolada, alusiva a esta cena do encontro que analiso “[e], mesmo, quem já não desejou possuir

⁹⁴ Para um estudo mais detalhado sobre o tempo consulte HARVEY, 2006.

um ser humano só para si? O que, é verdade, nem sempre seria cômodo, há horas em que não se quer ter sentimentos” (LF, p.82-3).

Mesmo tendo sido nessas condições, somente agora, após a cena da nomeação, ele olhou para ela e “[f]oi neste instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conheceu, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar” (LF, 1960, p.84).

Noto que em nenhum lugar do texto foi dito que ele sentiu o que foi revelado nesta cena. Neste caso vamos encontrar noutras cenas do texto frestas esvaziadas de sentido ou signos que não são capazes de darem conta dos sentidos que deles se espera. Esses sentidos contingentes são completados pelos que nesta cena se encontram: Neste caso quando “Marcel Pretre” “defrontou-se” com ela, cena da página setenta e sete, ele sentiu “curiosidade”, cena da página oitenta e quatro.

Veja o verbo tendo seu sentido costumeiro *tête-a-tête* escoado, o que faz bastante sentido pois ele jamais estaria *tête-a-tête* com uma mulher de quarenta e cinco centímetros; quando “descobriu toda em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe”, cena da página setenta e nove, ele sentiu “exaltação ou vitória ou espírito científico”, cena da página oitenta e quatro. Veja que só existem essas duas cenas e aí estão os sentimentos divididos em dois grupos: “curiosidade/ ou exaltação ou vitória ou espírito científico”.

Por isso o seu coração “bateu” de “exaltação ou vitória ou espírito científico”. Naquele contexto não era este o sentimento que me acometeu sobre ele. O coração pareceu ter batido de emoção. Emoção influenciada pelo idealismo romântico, presente no nome “Pequena Flor”, que julguei delicado e pelos termos da frase que o antecedeu “[f]oi então que o explorador disse timidamente e com uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz: - Você é Pequena Flor” (LF, 1960. p. 79).

Foi o olhar dele, desejoso de posse e desinteressado pelo bem-estar dela, que cruzou com o olhar dela e deste encontro ou desencontro (?) – o narrador/focalizador não me deu, ainda, sequer uma fresta para que eu acesse um sentido da linguagem do olhar dela. Ou então já o sugeriu e eu não percebi – surgiu o mal-estar.

O que havia naquele olhar?

“Ana” e “G.H.” podem responder. O cego dirige a “Ana” uma linguagem que ela não consegue acessar imediatamente, mas que a “insulta”, provoca, e “G.H.” da mesma forma, não consegue acessar imediatamente a escritura ou o “sulco do significado”: a mancha, o desenho de Janair, que também a provoca e a barata que a olhava.

Neste caso “Marcel Pretre” está diante de uma linguagem a que ele não tem acesso, porque ela se lhe apresenta em estado original, é uma escritura. No caso das duas personagens anteriores, acompanhamos suas travessias quando elas se encontravam em estado de náusea, assim devemos acompanhar a travessia de “Marcel Pretre”. E o fazemos sim, só que a partir do focalizador, porque “Marcel Pretre” mesmo, está imobilizado diante do olhar de “Pequena Flor”, está incapaz de ação e de reação.

O narrador que é também um focalizador vem narrando na perspectiva de “Marcel Pretre”, neste caso não pode mais narrar, a menos que o faça, como “Pedro Vermelho”, sob a luz da embriaguês dos sentidos de quem está hipnotizado – o que não seria uma narração e sim uma focalização -, sob à luz de sua própria focalização - que é contra-ideológica -, e dos “likoualas” - que não falam, usam poucos nomes, e se manifestam por gestos e sons animais.

Estamos diante de um problema: como vamos conseguir acessar esta linguagem sem sentido, dissimulada, da qual só compreendemos o nome adâmico? É certo que a focalização está nesta perspectiva. Como disse antes, tudo o que diz respeito à

linguagem diz respeito ao homem. Se o homem for capaz desta dissimulação, isto será encenado no texto. Neste caso ele será capaz de entender, se for provocado, esta linguagem. A gesticulação do cego, a mancha, o desenho e a barata provocaram Ana e G.H. a ponto de elas se sentirem insultadas e viram o outro de si, que não pode ser simbolizado. Elas viram o real manifesto “no vazio da significação fálica, vazio que marca o lugar da Coisa, espaço insuportável do gozo” (MILLOT, 1993, p.149) que a escritura clariceana tentará borderar. Será que procedimento parecido pode acontecer com “Marcel Pretre”?

1.3. O rumorejar da linguagem

A linguagem aqui está entregue ao seu estado de natureza selvagem. O ponto de apoio do focalizador é “o segredo do próprio segredo: um filho mínimo” (LF, 1960, p. 83). Estamos diante de uma linguagem que rumoreja. Vou ter que seguir a “linha de orientação” de “Pedro Vermelho”, ou seja, o significante com um resíduo de significado e o nome – os likoualas usam poucos nomes -, para alcançar a sua forma de comunicação “os gestos e os sons animais” – eles “usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons animais” (LF, p. 79).

Preciso citar um trecho a fim de conseguir explicar o meu pensamento.

É que a menor mulher do mundo estava rindo. Estava rindo, quente, quente. Pequena Flor estava gozando a vida. A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida. Não ter sido comida era algo que, em outras horas, lhe dava o ágil impulso de pular de galho em galho. Mas, neste momento de tranqüilidade, entre as espessas folhas do Congo Central, ela não estava aplicando esse impulso numa ação – e o impulso se concentrara todo na própria pequenez da própria coisa rara. E então ela estava rindo. Era um riso como somente quem não fala ri, Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar. E ela continuou fruindo o próprio riso macio, ela que não estava sendo devorada. Não ser devorada é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida. Enquanto ela não estava sendo comida, seu riso bestial era delicado como é delicada a alegria. O explorador estava atrapalhado.

Em segundo lugar (...) (LF, 1960, p.84).

Uma leitura na perspectiva de “Marcel Pretre” nos oferece um texto impossível, sem sentido: Eles estão se olhando, de cima pra baixo e vice-versa, ela está rindo e gozando a vida, neste momento de tranquilidade, devido estar experimentando a sensação de ainda não ter sido comida. Contudo, em outras horas, ela manifestava esta sensação na ação de pular de galho em galho. Neste momento ela não pode fazê-lo, porque está no chão.

Mas as coisas não são bem assim, preciso atentar para os detalhes: quem está rindo é “a menor mulher do mundo”. Quem está gozando a vida é “Pequena Flor”. Quem estava tendo a “inefável sensação de ainda não ter sido comida” é “a própria coisa rara”. No primeiro e terceiro caso, estamos diante da perspectiva do narrador e no segundo diante da perspectiva de “Marcel Pretre”. Sem o reconhecimento desta diferença não há como ler a cena. Não há como reconhecer que estamos diante de uma mulher, um ser que não se pode nomear e diante de duas palavras com que ela está sendo “nomeada”: o estereótipo “Pequena Flor” de “Marcel Pretre” e o “sulco do significado” ou seja a escritura “coisa rara” do narrador/focalizador.

Conclusão: Se neste momento a “coisa rara” ou seja, a palavra poética do narrador, não está “pulando de galho em galho”, ou seja, não está sendo utilizada de forma que os sentidos se manifestem através de sua migração, ela, “a menor mulher do mundo” não está rindo, não está gozando a vida, não está tranquila. “Quem está fazendo isso é a palavra estereotipada “Pequena Flor”. Posso abrir uma cena de ironia aqui. Estar gozando a vida significa “estar de gozação com a vida”, já que não tem condição de representá-la e está sendo utilizada para isso. Contudo este termo, no texto, está recebendo o sentido de “coisa rara” que conota a sexualidade de “José” como veremos.

Esta engenharia intencional – mas aqui eu posso dizer arquitetura, já que consegui montar o quebra-cabeça, já que o terminei, nesta cena - faz ver que o narrador

não está de posse da palavra racionalizada. Ele “engrolou” (LF, p. 83) a voz da mesma forma que a personagem “José” fará adiante. Como “Pedro Vermelho”, este narrador desarticula a linguagem por meio do seu rumorejar. Ele não está atento ao que diz: deixa-se conduzir pela fala de outrem, ao aproveitar-se da última nomeação atribuída à “Pequena Flor”, por uma mulher: “coisa rara”.

Além disso, o número de vezes que divaga e repete a mesma coisa, faz ver que seus sentidos estão divididos diante da cena que ele deseja mostrar ao leitor. Ele mistura todos os nomes atribuídos à mulher anteriormente: simultaneamente ele olha, procura compreender a cena e expõe a referida para o leitor. Contudo, ele mesmo parece confuso, totalmente entregue aos seus pensamentos. Ele está igual ao “explorador”, quando sai do mal-estar, “atrapalhado”. Noto que os fonemas desta palavra sugerem confusão. Observo que no final da cena ele diz: “Em segundo lugar...”. O que leva a indagar sobre onde está o primeiro.

Certamente este sentido “[e]m segundo lugar” migra para a primeira cena, ou seja, para o primeiro momento da nomeação. Mas aqui esta expressão “[e]m segundo lugar” aparece sem sentido, é cena que perturba os nossos sentidos, repleta de gozo, porque prenhe de sentidos não manifesto⁹⁵. Neste caso ele perdeu o fio da meada. Estar diante desta cena para ele é “um fio partido” como ocorre com Ana no bonde.

O fato é que ele está vendo e mostrando de forma sugestiva e alusiva “a coisa rara” a palavra sugestiva a que temos acesso, porque é dela que ele vem se servindo para historicizar a “menor mulher do mundo”, se convertendo em “Pequena Flor”, palavra estereotipada, gozando a vida. A “coisa rara”, palavra poética, encontra-se em

⁹⁵ É claro que a ciência também organizou o signo lingüístico assim, há um sentido aprisionado dentro de uma forma fixa e como estamos vendo, esta forma é insuficiente para representar. Logo ela seria uma forma repleta de gozo “a idéia de mundo é isso; pensar que ele seja feito de tal pulsão de tal forma que a partir dela se figure uma vida” (LACAN, 1986, p.28). Mas na medida em que o sentido é aprisionado na fixidez da forma ele fica autoritário, perde sua capacidade de insinuar, impõe um significado e isso destrói o gozo.

busca de uma saída, porque “não tendo outros recursos ela estava reduzida à profundidade” (LF, p. 85), ou seja, a falta de agilidade de “Marcel Pretre” havia reduzido-a em estereótipo “Pequena Flor”.

Observo a pontuação a partir da conjunção adversativa “Mas”, para sentir o desespero da palavra poética alegorizado no rumor da língua. Ela, a palavra poética, está recuada, à deriva, em condição de desvantagem quando comparada à palavra racionalizada. O narrador assim o sugeriu, numa cena anterior, ao se referir aos “likoualas”: “a racinha de gente sempre a recuar e a recuar” (LF, p.78), na condição de caça, como o narrador já focalizou antes, no referente inicial “explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo”. Eu sei que na citação acima o narrador está se referindo não à palavra e sim aos “likoualas”, contudo é com a palavra estereotipada que eles são caçados, no caso por “Marcel Pretre”.

A despeito da linguagem não articulada de “Pedro Vermelho” eu disse antes que, para o homem que fala, que habita a linguagem, o som dos animais parece indistinto, só que não é, porque é com ele que os animais se comunicam. O homem que fala, não está atento ao detalhe, dado o seu hábito de generalizar as coisas e de reduzir o mundo ao mesmo. Acessei a linguagem de “Pedro Vermelho” nos detalhes⁹⁶ e esta cena que estamos “descobrimo” também só é possível porque estou atenta aos detalhes.

Como “Pedro Vermelho”, “Pequena Flor”, tomada por “babuíno” por “Marcel Pretre”, apresenta semelhança com o macaco. Não é um macaco, é verdade, contudo o narrador ao afirmar que a “coisa rara” – palavra poética – “pula de galho em galho” confunde os nossos sentidos. Pela migração dos sentidos pensamos que quem pula de galho em galho é a “menor mulher do mundo”.

⁹⁶ Cf. Cap. II.

E na perspectiva da palavra racionalizada de “Marcel Pretre” que carrega um sentido por sintagma - escura é escura e macaco é macaco - é assim mesmo que temos que ler. Neste caso estamos diante de uma focalização estranha, porque este narrador, até este momento, não aproximou a mulher de nenhum animal. Este estranhamento mostra a contingência da linguagem, um vazio que só pode preencher com o auxílio da palavra poética. Ou seja, precisei mudar a maneira de conceber a linguagem e de conduzir a leitura, do contrário o vazio ficaria aberto. Vazio comum na linguagem discursiva. Contudo o texto é montado para realçar, alegoricamente, este vazio. Assim, se o focalizador retira o olhar do leitor das cenas em que a mulher é comparada a um macaco por “Marcel Pretre”, porque ele mesmo a comparou a um, ao dizer que ela “pula de galho em galho”? Bem já vimos que não é a mulher quem “pula de galho em galho” e sim a palavra poética, a “coisa rara”.

Além dos dois tipos de palavras que aparecem personagens da cena em questão, há, nela, a personagem mulher. Volto olhar para ela, a fim de ver o motivo pelo qual o “explorador” sentiu mal-estar diante “da barriguinha” dela e diante do rosto dela “[é] que a menor mulher do mundo estava rindo” (LF, 84). Preciso ficar atenta aos detalhes, noto que o narrador está se referindo tanto à palavra quanto à mulher. Considero que o primeiro caso já foi explicado. Diante de uma palavra preche de sentidos ele percebeu que o estereótipo não era capaz de representar. O mal-estar advém de sua impossibilidade de classificar a mulher e também de classificar o riso da mulher. Deixo a palavra e volto à mulher. Ela não fala, comunica-se por gestos e sons animais.

Nesta cena, algumas expressões são inteiramente repetidas, outras parcialmente, umas idéias não se ajustam a outras, como a da imitação do macaco. As expressões parcialmente repetidas podem ser entendidas, por um leitor apressado como repetidas; os detalhes que não se ajustam, podem não ser percebidos. Eu quero dizer que se o leitor

não estiver atento para os detalhes ele não consegue acessar a linguagem da mulher. A linguagem então rumoreja. Há repetição da palavra “estava”. Esta palavra é utilizada quando o narrador focaliza a personagem. Neste momento ela “estava rindo” e “Pequena Flor”-palavra, “estava gozando” e “coisa rara”-palavra, “estava tendo”. Quando ele abre uma nota explicativa no meio do parágrafo sobre o modo como ela, “coisa rara”, agia em outros momentos diante de seu estado de liberdade – pular de galho em galho - a repetição desaparece; lógico, ele se utiliza da palavra racional para falar sobre a outra palavra.

Contudo, ele volta a focalizá-la, “coisa rara”, novamente e a repetição em questão é retomada. Assim a palavra que aparece em comum na referência a personagem que “estava rindo”, no estereótipo “Pequena flor”, que estava gozando, e na palavra poética “coisa rara”, que pulava de galho em galho, é a palavra “estava”. Depois disso o narrador inicia uma fala sobre o amor.

A expressão repetida integralmente e que, portanto, está sendo esvaziada de sentidos, rasurada, é “estava rindo”. Logo ela não estava rindo. É no balbucio, ou seja, na tentativa de explicar o riso que observamos isso: o seu riso “[e]ra um riso como somente quem não fala ri”. O verbo mentir está logo adiante do riso, comprovando com isso que não se trata de riso, na perspectiva de quem fala ou seja, de “Marcel Pretre”. Contudo, resta o sulco do seu significado que pode ser ressensibilizado a partir de outra cena para a qual esta aponta.

A cena em que ela não fala foi a do ato de sua nomeação. Lá, inferi da escritura gestual ato de coçar, que o seu rosto manifestava desconforto. Por isso a linguagem do narrador/focalizador causa desconforto. Diante deste real que não se nomeia, já vemos que, dizer que ela “estava rindo” tem outra razão de ser. O que resta de um signo sem

significado é a imagem significante, que pode preservar o sulco do significado e locar outros sentidos nele ou então ser convertido em sopro, som.

1.4. Sob o silvo da serpente

Neste caso vamos ter que considerá-los – os sons - já que deixamos “a mulher” ou seria “Pequena flor” ou seria “coisa rara”, ainda há pouco, pulando de “galho em galho” e emitindo sons de macaco. Busquei por este som. Mas não pude encontrá-lo em lugar algum do texto. Ele não existe. Encontrei o som de uma serpente e não de um macaco. O narrador confundiu-me, porque ele está confuso, talvez sob o efeito da hipnose. Antes, ele disse que os likoualas comunicavam-se através dos gestos e dos sons animais. Isso afasta a dúvida sobre a inexistência do som do macaco, já que existe a possibilidade de outros sons. O som que se espalha ao longo da cena é o mesmo que encontramos na frase em que o narrador diz sobre o modo como eles se comunicam. É o som do “silvo” da serpente. Ele encontra-se no som do /s/ do verbo repetido para falar sobre a ação da mulher, do estereótipo, e da palavra poética: “estava”.

Ao que parece “Marcel Pretre” está hipnotizado pelas inúmeras possibilidades de palavras com que ele poderia nomear esta mulher mínima e grávida. Isso porque ele viu que a sua palavra conotada-estereotipada abriu-se para uma multiplicidade de interpretação. Assim “Pequena Flor” estava grávida de sentidos. Contudo ele fechou a abertura deste nome diante da comparação “[e]scura como macaco” e conduziu-o a uma forma que construiu à diferença. Agora, diante da mulher que já recebeu o nome e já está reagindo a esta nomeação, ele sente mal-estar. Mal-estar que advém da impossibilidade de classificar, agora, o riso. Volto à cena.

Então não sabemos com precisão de onde parte a focalização, se de “Marcel Pretre”, é o mais provável, se do narrador. Não posso saber. Há uma mistura aqui

impossível de ser cindida. Esta cena torna-se mais eloqüente quando nos deparamos com o motivo pelo qual ela está aplicando esta ação inumana, de hipnotizar – aqui a “Marcel Pretre”: “Em segundo lugar, se a própria coisa rara – veja que o narrador mistura a palavra com a mulher - estava rindo, era porque, dentro de sua pequenez, grande escuridão pusera-se em movimento” (LF, p.84). O filho estava ameaçado. Somente uma vez o narrador focalizou-a como animal, e este “[e]m segundo lugar” foi uma tentativa de justificar a atitude “bestial” dela. Ela que até agora não se manifestara como animal, na perspectiva dele. É preciso lembrar que ele só o faz neste momento de embriaguez, em que, também ele está confuso, e precisa focalizá-la devidamente. Se não entendemos isso, achamos que ele encarna a axiologia humanista que tende à redução do mundo ao mesmo, e isso não parece sensato.

Há outro motivo pela qual podemos ligá-la à serpente. O narrador está confuso. Não podemos confiar nele. A linguagem que ele usa está em estado de natureza selvagem, rumoreja, nossos sentidos não estão preparados para acessá-la. Ele diz que ela “pula de galho em galho”. Não é somente o macaco que pula de galho em galho, a serpente também o faz. Vejo se posso explicar essa metamorfose: de macaco a serpente e se esta tentativa conduz o meu pensamento para o reconhecimento da diferença ou da semelhança. Vale lembrar que na frase de “Marcel Pretre”, “Pequena Flor” foi comparada a um macaco e que a sociedade que ele recebeu a informação conduziu ou teve o pensamento conduzido para a diferença.

No início da cena, já em estado de embriaguês, o narrador a chama “coisa rara”. Tal nomeação não é dele, é somente um eco da última nomeação que mostrou, ocorrida no seio de uma família, que desejava possuí-la.

Esta posse está repleta de conotação sexual, e quero dizer que ela é vista como fetiche sexual: “no coração de cada membro da família nasceu, nostálgico, o desejo de

ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade” (LF, p.82). Olhando o retrato dela no jornal surgiram comentários e o pai, José, virou “definitivamente” a página do jornal. Pouco depois, diante de um comentário da filha de treze anos “ A senhora já pensou, mamãe, de que tamanho será o nenezinho dela? – disse ardente a filha mais velha de treze anos.” (LF, p. 83), “O pai mexeu-se atrás do jornal” (LF, p.83).

Note que o pai já tinha virado a página definitivamente e agora “mexeu-se” atrás do jornal. Que vem a ser, senão uma manifestação instintiva do corpo, que ele tentou dissimular “ Chega de conversas! – engrolou o pai.” ? Dissimulação a que a mãe respondeu ofendida: “Você há de convir – disse a mãe inesperadamente ofendida – que se trata de uma coisa rara. Você é que é insensível” (LF, p.83).

Observo que o nome “coisa rara” é totalmente sem sentido, vazio, ocupa o lugar do aborrecimento advindo de uma das linguagens do marido, a primitiva que se manifesta pela reação do corpo. “Coisa rara” então se refere também à linguagem poética, criada a partir de uma pulsão, do desejo, é um rumor. Antes sua esposa usou o termo: “pessimismo”, “bebê preto menor do mundo”, “imagine só ela servindo a mesa aqui em casa e de barriguinha grande”. Na perspectiva dela, com estes termos, estaria sendo sensível – significa usar a linguagem racional, estereotipada, “Pequena Flor” -, porque quando o esposo pediu-lhe que parasse com aquilo, ela disse que ele estava sendo “insensível” e mudou os termos anteriores para “coisa rara” – significa usar a linguagem que rumoreja, poética.

Ora, este termo mostra – na perspectiva da linguagem racionalizada -, que ela é que está insensível, ou seja sofrendo de perda de sentido, quando cunha este nome, porque, como Ana, diante do cego, esta mulher foi desarmada pela inesperada reação do corpo do marido. Nesta família observo que o homem e a mulher são capazes de

dissimular – ela na perspectiva da palavra racionalizada, e ele, na perspectiva da palavra original -, de forma que são capazes também de conseguirem harmonizar as duas linguagens de que seus “eus” são constituídos, desde que provocados pela nudez da Coisa.

Neste caso parece-me pertinente ligar esta palavra dissimulada “coisa rara” a uma coisa que não tem sentido e liga esta coisa que não tem sentido, ao sexo do marido. O que não tem sentido é: dizer que “Pequena Flor” está rindo, naquelas circunstâncias; dizer que “Marcel Pretre” sentiu mal-estar, ao olhar para a barriguinha dela e depois justificar o mal-estar a partir do rosto, dizendo que era porque “ela estava rindo”; dizer que ela pulava de galho em galho. Nesta cena, sem sentido, aparece o termo “coisa rara”, que fazia alusão, na cena anterior, à manifestação do sexo do marido. Neste caso a “coisa rara”, menor mulher do mundo, está metamorfoseada em serpente, metamorfose sugerida na “coisa rara”/palavra, no som do /s/. O gesto e o som da mulher é o gesto, de pular de galho em galho, e o som da serpente.

A mudança de tom do narrador, ao saltar da cena da nomeação da mulher “coisa rara” para a cena da floresta, assim o justifica: “E a própria coisa rara? Enquanto isso, na África, a própria coisa rara tinha no coração – quem sabe se negro também, pois numa natureza que errou uma vez já não se pode mais confiar - , enquanto isso a própria coisa rara tinha no coração (...)” (LF, p.83).

Observo aqui o balbucio apontando para a contingência do simbólico no ato de nomear o real. Observo também a tentativa do narrador em retirar, afastar o olhar do leitor do termo inadequado, porque é uma dissimulação de outra dissimulação. Significado que ele está tentando cimentar, aproveitando o sulco do significado que este recebeu à revelia, naquela casa. Em seu lugar de origem, este signo é somente uma imagem acústica, uma escritura. Dizer que “Pequena Flor” – ela apareceu no jornal com

este nome - é “coisa rara” é dizer que ela é nada, não tem sentido, é inominável, uma pulsão, um gozo; é dizer também que ela está ligada menos ao idealismo romântico que ao naturalismo realista e, por extensão é sugerir que ela está metamorfoseada de serpente, como sugere o termo “segundo erro da natureza”.

Coloco um ponto provisório no motivo pelo qual o narrador parece estar em transe e no fato de que “Marcel Pretre” está mesmo sob efeito de hipnose. Ambos, diante do inominável. Por isso ele teve tanta facilidade em fazer a transposição dos termos. Ele que até então ainda não havia aproximado a mulher de animal algum. A palavra “estava” desaparece no fim do tema em questão e é substituída pelo verbo piscar – uma piscadela para o leitor, pois sim! - “Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente” (LF, p. 85).

Aqui, o narrador que sai do transe tão atrapalhado quanto o “explorador”, retoma o estereótipo “Pequena Flor” que já destruiu a mulher, sugando tudo o que dela foi sugerido, abordado pelo narrador/focalizador Consumida neste estereótipo, toda a sugestão fica carregada de significado. A realidade que veio à tona pelo bordejar da palavra poética agora desaparece sob o peso da palavra racionalizada que carrega um significado por sintagma. Assim “Pequena Flor” diferentemente de “coisa rara”, “piscava de amor”, mesmo, “riu quente” mesmo, “pequena, grávida, quente”. Ela seduziu “Marcel Pretre” deixando-o “perturbado”, e que conota, por similaridade fonémática, masturbado. “Coisa rara” provoca uma reação natural no corpo de José e “Pequena Flor” provoca uma reação mais agressiva. No primeiro caso, gozo, no segundo caso, prazer. Texto de gozo e texto de prazer.

2. O sentimento amor obtura o vazio da letra.

Durante o momento em que “Pequena Flor” e “Marcel Pretre” estavam um diante do outro, o narrador/focalizador continuou com o seu propósito de colocar o leitor a par dos fatos. Estando “Marcel Pretre” sob o efeito da hipnose, “Pequena Flor” é focalizada de forma bastante *sui generis* dando-nos o entender que também o narrador/focalizador está sob este efeito. Vejamos se isso se comprova. Segundo ele

a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela acrescentasse que também amava muito o anel do explorador amarelo e que amava muito a bota do explorador. E quando este desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia por quê. Pois, nem de longe, seu amor pelo explorador – pode-se mesmo dizer seu “profundo amor”, porque não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundidade -, pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela amar também sua bota. Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim! Que se goste, e não do meu dinheiro. Mas na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor de um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente (LF, p. 85).

Os sentidos continuam à deriva. O narrador/focalizador deixa-se conduzir pela linguagem do pensamento. As idéias vêm e vão tocando-se pelas bordas, misturando-se em suas fímbrias sem o menor compromisso com uma seqüência semântica lógica. Os significantes são utilizados como suporte, ponto de apoio da linguagem do pensamento. Neste estágio o focalizador mostra o que vê.

Sua impossibilidade de não revelar a contingência do simbólico para representar o real, quase o faz cair em desgraça, nesse uso propositalmente impensado que ele faz do sentimento amor. Noto que ele começa a rumorejar sobre o amor sem o perceber, assim como fez com o termo “coisa rara”. Ele é acometido pela linguagem. Ele estava dizendo que “[e]m segundo lugar” ela estava agindo daquela forma por conta de seu filho. Desta fala saiu o sentimento a partir do qual a cena acima foi desenvolvida. Imediatamente recupera o sentido e explica a respeito do equívoco da palavra amor.

Nesta instância percebemos que o sentimento deve ser entendido do mesmo modo que o riso. Explica, mas perde novamente os sentidos ao ser arrastado neste sentimento para outra Cultura. Sai do Congo Central e conduz o pensamento para o seu mundo civilizado e sinalizado, e, nele, encontra um equívoco neste sentimento ao ligá-lo à palavra dinheiro.

Neste ponto faz ver que o sentido do amor também já foi tocado pelo capital ou seja o sentimento sob o qual a humanidade diz estar estruturada, já se converteu em moeda de troca. Mas esta transposição de culturas tem uma razão mais específica, o narrador vai fazer alusão à sinalização do trânsito da cidade. Amarelo, vermelho e verde. Como a obra é intransitiva ele precisa oferecer ao leitor uma linha de orientação.

Obviamente esse vaivém do pensamento está relacionado com a descoberta de “Marcel Pretre” e com o encaminhamento que ele lhe deu: a veiculação no jornal para fins comerciais: de entretenimento – ela apareceu num “suplemento” do jornal – e confirmação da superioridade da cultura sobre a natureza. Desta forma este sentimento encontra-se esvaziado de seu significado rotineiro, muito ligado ao amor recíproco. Neste espaço ela questiona a colonização deste sentimento, encima de uma escritura bem arquitetada. Ao leitor vão ficando as conjecturas. Além dessas, resta-me encontrar o que subjaz ao sulco do significado deste sentimento ou melhor, o que é que não pode ser nomeado.

Ela o olha todo ao mesmo tempo. Ele é “o explorador amarelo” o amarelo na cultura civilizada, simboliza atenção e perigo. Neste caso ela é toda sentidos em relação a ele. Depois de observá-lo todo, num movimento descendente, ela passa a observar os detalhes: o anel, a bota, novamente a bota, novamente a bota.

Ela está recuada, quer escapar, mas a bota pode esmagá-la. A bota e a roupa são amarelas por isso a metonímia “explorador amarelo”. No rosto o vermelho dos rubis dos

sábios da Índia significa pare, ponto em que ela o hipnotiza, e no anel, o verde da esmeralda que brilha, refletindo a cor local, desconcentra a mulher e ela relaxa.

Mas neste instante em que não sabemos o que pode ter acontecido neste descuido da mulher o narrador nos seduz convertendo-a em “Pequena Flor”, a palavra estereotipada. O francês, ao sair do transe

tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se, como só homem de tamanho grande se perturba. Disfarçou ajeitando melhor o chapéu de explorador (LF, p.85).

Neste momento em que ele estava fragilizado pela ação da coisa rara/mulher e da coisa rara/palavra ela, a mulher, já tinha aprendido a desarmá-lo. E, neste estágio, “Pequena Flor” palavra racionalizada, estereotipada, consegue fazer com ele o que ele fez com os membros da sociedade burguesa: seduzi-lo – não conduzi-lo como a “coisa rara”, dizia com os olhos: “é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir” (LF, p.86). Por um breve momento ele experimentou a condição daquele povo caçado pela rede da linguagem. Por um breve instante ele foi caça. Por isso procurou compreender a linguagem deles.

O que não pode ser nomeado é o real, a mulher. O que subjaz ao sentimento amor é o real que não pode ser capturado pelo simbólico à luz da palavra racionalizada.

Assim como Ana do conto “Amor”, de *Laços de família* e G.H., de *A paixão segundo G.H.*, “Marcel Pretre” experimentou a travessia do amor e esta aconteceu paralelamente à travessia da letra literária à letra literal. Motivo pelo qual ele começa a tomar nota, depara-se com o real, que não pode ser nomeado e diante deste real ele reconhece a sua impossibilidade e continua tomando notas, numa busca infinita de alcançar este real, qualquer que seja. À luz de Walter Benjamin ele está

experimentando a “queda” a perda da imediaticidade do sentido que somente a palavra redentora pode dar.

Assim a linguagem do amor obtura o vazio da letra. Contudo o vazio da letra não pode obturar nenhuma instância do real, pode sim, abordá-lo. O real é. O narrador deixa “Marcel Pretre” tomando notas, mas ele mesmo, o narrador, cala a linguagem. “Pois olhe – declarou de repente uma velha fechando o jornal com decisão -, pois olhe, eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz” (LF, p. 86). Com isso mostra que é preciso sempre parar, refletir e recomeçar.

Considerações finais

Ser moderno, diz Marshall Berman (2006) “é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das

coisas em redor” (BERMAN, 2006, p. 15). Neste sentido, em conformidade com a terceira hipótese desta pesquisa, procurei demonstrar que a tessitura dos contos e romance de Clarice Lispector e Franz Kafka, mimetizam, ainda que criticamente, estes aspectos da modernidade.

Os textos estão construídos de maneira que ativam todos os sentidos. Por isso, no corpo textual, os narradores/focalizadores experimentam travessias. A personagem Ana, do conto “Amor”, de *Laços de família* e a personagem G.H., de *A paixão segundo G.H.* atravessam do amor fusional para o amor sem reciprocidade e, em consequência disso, dos seus “eus” *genderizados* para seus “eus” mais adâmicos. O narrador/focalizador do conto “A menor mulher do mundo”, também de *Laços de família* atravessa da impossibilidade de vê, para a impossibilidade de não ver, a ação impiedosa de Marcel Pretre no ato de nomear uma mulher, que a transforma na diferença. O narrador/focalizador de “Um relatório para uma academia”, de *Um médico rural* atravessa da impossibilidade de comunicar para a impossibilidade de não comunicar. Todas essas travessias acontecem em consonância com a travessia da letra literária representativa para a letra literária produzida.

Ambos os tipos de travessias, que ocorrem no âmbito textual, ocorre também no leitor, que conseguindo ativá-las, experimenta semelhante processo de autotransformação, presentes na vida moderna. Tal possibilidade, mediatizada pela ação do pensamento que este processo pode promover, também pode ser intuído a partir da reflexão que venho desenvolvendo, e que vêm crescendo, desde a tentativa de explicação do tema, sintetizado no título.

Esta capacidade de fazer interagirem corpo textual e corpo do leitor só é possível, porque os escritores trabalham com a mobilidade da forma lingüística, a partir da extenuação provisória e da ressensibilização dos sentidos da referida forma. Esta

mobilidade avoluma os textos, tornando-os infinitos. Neste caso, dentro deste espaço limitado que é o livro, o incessante processo de modernização, com os benefícios que podem trazer ao homem, é mimetizado pela arte da palavra.

Por outro lado, a modernidade apresenta um lado ameaçador porque, ainda consoante Marshall Berman (2006), ela ameaça “destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2006, p.15). Certamente, a mobilidade da forma lingüística, dos textos em questão, mimetiza este aspecto negativo também. Destruição e construção fazem parte do processo de modernização.

Contudo, quando a mobilidade da referida forma acontece a partir da sua fixidez, ela funciona como um entrave para o autodesenvolvimento, criando com isso a alteridade, primeira hipótese que procurei demonstrar nesta pesquisa. Nos textos em questão, aparece também esta outra forma de mobilização. Pois bem, é esta mobilidade, ocorrida em cima do peso do significado da forma, atravancando o autodesenvolvimento, que é o ponto de partida dos narradores/focalizadores.

A personagem Ana, do conto “Amor”, de *Laços de família* e a personagem G.H., de *A paixão segundo G.H.* encontram-se satisfeitas com suas vidas. Com relação ao primeiro, é possível afirmar que “[n]o fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera.” (LF, p. 18). Se retirarmos a focalização irônica “perplexamente”, entendemos muito bem a intenção do narrador, que vem na perspectiva da axiologia humanista, em dizer que, a firmeza que Ana queria era encontrada no casamento. Com relação ao segundo, é possível afirmar que a “terceira perna” de G.H. é que fazia dela “um tripé estável”. “Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais” (PSGH, p.15), contudo, continua, “não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável” (PSGH, p. 15-6).

Somente após o encontro com o cego, no caso de Ana, e da barata, no caso de G.H. é que elas se sentem desestabilizadas. Contudo, encontram neste estágio vida mais intensa que no estágio anterior. G.H. não precisava mais da “terceira perna” e Ana “[q]uantos anos levaria até envelhecer de novo?(LF, p.29).

Nesses dois casos a mobilidade em cima da fixidez da forma deve ser percebida a partir da linguagem narrada, ou seja, da linguagem que vem escrita na perspectiva da axiologia humanista. A que, na esteira de Barthes (2006) está ligada a uma margem “confortável” de leitura. Esta linguagem deve ser lida, para ser percebida, em sentido horizontal. Contudo Clarice Lispector e Franz Kafka estão seguros de que esta linguagem é limitada para a comunicação. Por isso, em seus textos, ela já aparece montada para fazer falar esta limitação, conforme procurei demonstrar a partir da segunda hipótese desta pesquisa.

Veja esta limitação nesta cena discursiva “[n]o fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhera”. A focalização “perplexamente” está fora do lugar neste discurso encenado, é contra-ideológica. Neste caso ela abre um ponto cego na linguagem discursiva para fins de comunicação. Este ponto cego faz-nos refletir sobre a complexidade da vida de Ana, que é abordada ao longo do conto. Não pode ser representada numa palavra que estaria naquele lugar.

Observe que a encenação deste ponto cego é diferente em *A paixão segundo G.H.* “[p]erdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável” (PSGH, p. 15-6). Note que o essencial era a “terceira perna”. Sendo assim deveria ajudá-la a se mover. Contudo, mesmo sendo essencial, por ser uma perna a mais, tornava-a inapta para

andar. Essa falta de sentido encenada linearmente, esclarece sobre a limitação da linguagem instrumental, para fins de comunicação, igualmente linear.

Em ambos os textos ela vem encenada, por isso conseguimos identificar esses disparates. Porém, na realidade, essa limitação não é percebida. Na realidade a linguagem discursiva é utilizada para fins de comunicação e o seu lugar já está instituído. Certamente, esta comunicação será melhor ou pior desenvolvida de acordo com a capacidade de argumentação de quem está de posse de seu exercício. Neste caso, ela vem sendo utilizada para diferentes fins, dentre os quais se encontra a construção da alteridade. Quem acena para esta realidade é o narrador/focalizador do conto “A menor mulher do mundo”, também de *Laços de família*. Ele vê e mostra a impiedosa ação de Marcel Pretre em sua função de nomear, a partir da fixidez da forma.

Duas são as variações que ele utiliza para a mulher africana: “Pequena Flor” e “Escura como macaco”. Dessas duas surgem outras: “bicho”, “mulherzinha africana”, “coisa rara”, além de outras. Essas formas de nomear relegam-lhe o lugar da diferença, posto que ela foi focalizada como empregada “[i]magine só ela servindo a mesa ...” (LF, p.83), prostituta “_ Mamãe, se eu botasse essa mulherzinha na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo (...) e a gente então brincava tanto com ela” (LF, p. 81). Toda a alteração surgiu por conta da arbitrariedade da relação significante/significado que constitui o signo de Port-Royal. Por esta arbitrariedade, Marcel Pretre pôde decalcar um nome, à revelia, à mulher. Este termo decalcar advém de que o lugar onde ela foi encontrada não era propício para uma delicada flor, devido ao clima focalizado pelo narrador/focalizador e por não apresentar o frescor que a sua condição adâmica pedia.

entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso (...) [n]os tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar (...) [p]or um instante no zumbido do calor (...) (LF, p.78).

Aqui o explorador francês decalcou-lhe um nome que lhe preexistia. Este nome faz parte da cultura européia, do colonizador portanto, foi cunhado dentro do romantismo para fazer referência as heroínas européias. O explorador francês utilizou-o imediatamente na mulher africana, colonizada. E o fez de maneira natural, sem constrangimentos. Quando este nome chegou no ambiente cultural, onde o seu significado já era conhecido, os espíritos dos leitores não conseguiram encontrar uma relação entre ele e a mulher que com ele foi nomeada. Nesta cultura o nome soou como apelido. Por isso o narrador, embora tenha focalizado uma cena em que ele a nomeia, disse que ele “apelidou-a de Pequena Flor” (LF, p. 78).

Além deste decalque, outro motivo que viabiliza a conversão da mulher na diferença é o ato de Marcel Pretre ao compará-la a um macaco, “[e]scura como macaco” para induzir, com isso, uma comparação entre ela e os leitores do jornal. Ao compará-la a um macaco, ele induziu o pensamento humanista para o reconhecimento da semelhança entre ambos. Sua tática só deu certa, porque ele mesmo se incumbiu de construir a semelhança ao alterar a imagem dela no suplemento.

O narrador ao expor esta questão é muito habilidoso. Ele narra, mas também focaliza. Sua focalização é que me adverte para a semelhança construída e não natural. “A fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido em tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro (LF, p. 80).

O “parecia um cachorro” é uma forma de desviar o olhar do leitor da cena comparativa que, na perspectiva de um dos focalizadores é aflitiva “[n]esse domingo, num apartamento, uma mulher ao olhar n jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis olhar uma segunda vez ‘porque me dá aflição`” (LF, p. 80) e na perspectiva do narrador/focalizador é impiedosa, conforme exemplificarei mais adiante. Bem, este

termo “parecia um cachorro” está um ponto cego da linguagem. Na verdade é aqui que vem a comparação com o macaco. Conforme disse o narrador “[e]scura como macaco”, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concumbino” (LF, p.77-8). Este ponto cego faz ver que existem inúmeras diferenças entre a mulher e um macaco. A comparação que a ciência elegeu como forma de compreensão da natureza é limitada para tal.

Note que no excerto anterior, a palavra concumbino também encena um ponto cego da linguagem. Na verdade, ali está o macaco de quem Pequena Flor está grávida. Sendo este macaco um babuíno, que surge por um processo de semelhança fonemática, ela é um babuíno também. Então, quando o narrador afirma que Marcel Pretre comparou-a com um macaco, na verdade ele disse que ela era um macaco.

Se ao compará-la a um macaco, ele conduziu o pensamento humanista para o reconhecimento da semelhança entre ambos, ao induzir uma segunda comparação, só que agora dela com os leitores, ele induz o pensamento humanista para o reconhecimento da diferença. Diferença igualmente construída devido a alteração do real que a fotografia fez acontecer. Nesta atitude dissimulada está a sua perversidade, na perspectiva do focalizador, que se manifesta num discurso engasgado: “E, mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si? O que, é verdade, nem sempre seria cômodo, há horas em que não se quer ter sentimentos (...) (LF, p. 82-3).

Neste caso, fica sugerido que o nome “Pequena Flor” não foi movido por sentimentos idealistas, já que foi imediatamente trocado por outro. Fato que nos leva a perceber que o nome romântico foi utilizado para patenteá-la, possuí-la, depois houve a necessidade da troca deste nome para um termo próprio das ciências - ele era um cientista “espírito científico” - a comparação. Do modo como ele a utilizou ele conduziu o reconhecimento da diferença reforçando, com isso, a certeza de que a cultura é um

estágio mais adiantado que a natureza, premissa que tende a justificar os meios utilizados para que esta passagem ocorra.

O narrador/focalizador de “Um relatório para uma academia”, de *Um médico rural* reforça esta limitação da linguagem na sua tarefa de representação do real e para construir a alteridade, que encontra sua razão de ser, no uso da linguagem discursiva para fins de comunicação. Assim, o conto alegoriza o desequilíbrio da linguagem ao mostrar que o sentido é construído em cima de outro sentido, de forma que o real nomeado vai se distanciando cada vez mais de sua origem. Observe:

Sou natural da Costa do Ouro. Sobre como fui capturado tenho de me valer de relato de terceiros. Uma expedição de caça da firma Hagenbeck – aliás, com o chefe dela esvaziei desde então algumas boas garrafas de vinho tinto – estava de tocaia nos arbustos da margem, quando ao anoitecer, eu, no meio de um bando, fui beber água. Atiraram; fui o único atingido; levei dois tiros. Um na maçã do rosto: esse foi leve, mas deixou uma cicatriz vermelha de pêlos raspados, que me valeu o apelido repelente de Pedro Vermelho, absolutamente descabido e que só podia ter sido inventado por um macaco, como se eu me diferenciasse do macaco amestrado Pedro – morto não faz muito tempo e conhecido em outro lugar – somente pela mancha vermelha na maçã da cara. Mas digo isso apenas de passagem (UMR, p. 61).

O relato de Pedro Vermelho vem construído a partir do relato de outras pessoas. Isso abala o fundamento de seu discurso, desestabilizando-o. Esta desestabilização vem sugerida no álcool do vinho. Note que o homem que o atingiu estava alcoolizado, do contrário não teria lhe dado dois tiros. A cor do sangue da ferida aberta pelo primeiro tiro vem sugerida pelo “tinto” do vinho. Desta atitude “delinqüente” (UMR, p.62) veio o nome que ele não deseja, nome estereotipado, fixado, que anula a sua identidade, porque pertencera a outro macaco que o antecedeu. A impossibilidade do desenvolvimento desta vem reforçada no próprio nome “Pedro” ou seja pedra, no imaginário mítico-cristão. Assim, além do conto alegorizar o desequilíbrio da linguagem, ao mostrar que o sentido é construído em cima de outro sentido, alegoriza o desequilíbrio dos que são constituídos nesta linguagem. Ao referir sobre uma

“chimpanzé semi-amestrada” com quem ele “se permite passar bem” diz Pedro Vermelho: “Durante o dia não quero vê-la; pois ela tem no olhar a loucura do perturbado animal amestrado; isso só eu reconheço e não consigo suportá-lo” (UMR, p. 71-2).

Percebo assim que a fixidez da forma lingüística quando utilizada para acessar a realidade, não consegue apreendê-la “tal qual”. Neste caso tudo o que não pode ser representado, porque excede, tende a permanecer na linguagem, como a diferença. É claro que o real não vai deixar de existir, porque não pode ser representado. Na África, Pequena Flor continuou o seu processo de desenvolvimento, experimentando a plenitude de sua condição adâmica, apesar da receptividade preconceituosa dos leitores. Contudo, no âmbito da linguagem, o seu crescimento foi emperrado. Ela foi reduzida ao Mesmo.

Outro aspecto que contribui para a fixidez da forma é o seu caráter binário bem marcado. Consoante Leach (1971) “Deus se opõe ao mundo e o próprio mundo é sempre dividido em dois registros de oposições: macho e fêmea, vivo e morto, bem e mal, primeiro e último ...” (LEACH, 1971). Pois bem, a partir do teólogo observamos que no sistema mitológico tudo se processa em termos opositivos. Não há um entre-lugar viabilizando uma negociação dos pólos, porque as oposições binárias são bem marcadas e fazem parte do processo pelo qual passa o pensamento humano. Essa linguagem não oscila e, a serviço da informação, está principalmente no jornal. É neste jornal que a “fotografia” legendada de Pequena Flor é entendida por “retrato” ou seja embora sua imagem tenha sido construída ela foi entendida como “retrato” e este, por sua vez, é o que está mais próximo da realidade, em termos de representação. É neste jornal que saem as informações sobre Pedro Vermelho.

Li recentemente, num artigo de algum dos dez mil cabeças-de-vento que se manifesta sobre mim nos jornais, que minha natureza de símio ainda não está totalmente reprimida; a prova disso é que. Quando chegam visitas, eu tenho predileção de despir as calças para mostrar o lugar onde aquele tiro entrou. Deviam arrancar um a um os dedinhos da mão do sujeito que escreveu isso. Eu – eu posso despir as calças a quem me apraz ... (UMR, p. 61-2).

A indignação da personagem faz ver que a “prova” que justifica a notícia sobre sua natureza não reprimida é insuficiente. A sugestão “arrancar um a um os dedinhos” faz ver que ele recuse aquela informação e que o pensamento de quem o faz é infantil, como sugerido no diminutivo “dedinhos”.

A falta de oscilação desta linguagem, sua superfície lisa, sua excessiva clareza é que atravanca o desenvolvimento do ser porque, tudo aquilo que está na base de sua construção, do seu ser de linguagem, fica igualmente rígido. G.H., que terminava sua rotina com a leitura do jornal, afirma que sua “terceira perna”, ou seja, o sistema de *genderização* em que estava inserida, é que a “impossibilitava de andar mas que fazia de mim (dela) um tripé estável” (PSGH, p. 15-6).

A palavra tripé faz ver que, apesar de possuir três pernas, uma delas oferecida pelo Sistema de representação, ela vivia imobilizada e indiferente para o reconhecimento de si mesma. Não se conhecia. Sua pergunta, “se havia” não era: ‘que sou’, mas ‘entre quais eu sou’”, “não suportaria não me encontrar no catálogo” (PSGH, p.32), afirma a personagem.

Assim como G.H., também o homem constituído nesta linguagem nada pode revelar. “De acordo com o que temos por hábito” afirma Lacan “nada comunica menos de si que o sujeito que, no final de contas, não esconde nada. Ele só tem de manipular vocês” (LACAN, 1986, p. 31).

O desequilíbrio dessas personagens advém destes valores de superfície, criados sob a égide da rotação das mercadorias. Tanto a notícia sobre Pequena Flor quanto a

notícia sobre Pedro Vermelho devem ser entendidas como mercadorias posto estarem sendo vendidas no jornal.

Walter Benjamin vê o progresso do passado como ruína, em virtude dos vencedores subjugarem os vencidos, em virtude sobretudo da História destes ser calada na História daqueles. Lacan (1986) por sua vez, vê a sociedade como “esgoto”, em virtude do “ter” fazer dejetos do nosso ser. Partindo deste pressuposto, creio que as personagens de Clarice Lispector e Franz Kafka encontram-se subjogadas por este processo de modernização que desumaniza o homem, convertendo-o em mercadoria.

O *status* da mercadoria é produzido pela arte persuasiva, a da palavra principalmente. A literatura é arte da palavra. Sendo ela um espaço que viabiliza uma reflexão mais acurada sobre o modo como o mundo é organizado, deve iluminar o processo de modernização com os seus aspectos mais variados, positivos e negativos para o homem. Assim as personagens encontram-se bem e, num instante, desestabilizam-se. No coração da modernidade reencontram-se. Nesta travessia elas vão se decompondo. A linguagem utilizada para compô-las vai se decompondo também. Nas páginas vão se amontoando os restos da linguagem representativa – que vai sendo depurada - de que elas foram construídas. Elas alcançam o sopro de vida. A linguagem alcança a letra pura, literal, que nada diz, mas que está ali, em sua condição primeira. Ambas, personagens e linguagem purificam-se, alcançam a condição adâmica. Tocam o demoníaco e o sagrado ao ressurgirem renovadas.

A literatura de Clarice Lispector e Franz Kafka mimetiza a destruição construtiva da história: é um lugar de acomodação dos restos, mas também espaço que se nos abre para a transcendência da linguagem e do “eu”, conforme procurei demonstrar a partir da terceira hipótese. No primeiro caso estamos diante de “o

transitório, o fugidio, o contingente”, restos provenientes da depuração da linguagem representativa. No segundo caso estamos diante do eterno e o imutável.

Já observei que o narrador desestabiliza a capacidade de representação da palavra racionalizada e da *mimesis* da representação que a toma por instrumento a partir do seu procedimento, contrário ao de Marcel Pretre quanto à forma de classificar o mundo – mais especificamente aqui o gênero feminino - e quanto ao ato de nomear. Observo também que o texto vem organizado de forma que o leitor desatento, acostumado com o uso automatizado da palavra designativa, autoritária, monológica, não percebe os detalhes que o tornam diferente dos demais textos representativos, como, por exemplo, a presença de várias vozes, conforme vimos até agora.

Depois de estabelecidas essas relações (ISER, 1983) verifico que a narrativa é toda montada para esclarecer tal limitação da linguagem que fundamentou e fundamenta a axiologia humanista nascida no berço europeu e que vem organizando as nossas vidas desde o século XVIII. Por isso podemos perceber tais aspectos. O explorador caça a sua presa com redes.

Em determinado momento da narrativa o narrador faz o comentário: “[o]s bantus os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem. Assim: caçam-nos em redes e os comem.” A rede é tecida pela letra que constitui a linguagem. Pela linguagem Marcel Pretre “caçou”, ou seja, patenteou Pequena Flor e transformou-a, pela comparação, em “[e]scuro como macaco”, ou seja sua identidade primeira, adâmica foi destruída pela limitação da linguagem que tende para a nomeação e depois para a generalização. Por este mesmo caminho da comparação é que conseguimos entender que Marcel Pretre é do grupo dos bantus, afinal, quem caçou a mulher e reduziu-a a condição de macaco foi ele.

Um trabalho interessante acontece no comentário acima. Observo que o narrador faz um esclarecimento sobre o ato de comer dos bantus e o retoma para correção como se não tivesse sido devidamente claro. Neste procedimento o verbo “comer” é repetido e bastante enfatizado. No exemplo acima, na retomada do verbo “comer” e o que se lhe segue é um engasgamento para atrair o olhar do leitor. Com este ruído o narrador faz-nos repetir o verbo seguido do pronome oblíquo “nos”. Certamente, que ele está relacionado aos likoualas que são caçados – caçam eles -, no entanto, refere-se também ao leitor que acaba se incluindo em tal pronome.

O que realça este recurso é o que se segue: “caçam-nos em redes e os comem”. Tal recurso é utilizado em vários momentos do texto e isso acaba chamando a atenção do leitor para tal disfunção da linguagem racionalizada já que a linguagem poética utiliza deste recurso sabiamente. A linguagem racionalizada, montada a partir da fixidez da forma, inibindo a liberdade de “pensar o pensamento” reduz o ser ao mesmo. A terra toda igual faz com que cada um perca a sua diferença. O eu inerente - um traço inicial - de cada ser, centelha divina, é apagado, anulado, moldado na linguagem previamente organizada, que já encontrou o seu lugar em todos os seguimentos sociais.

Tudo funciona como se todos cantassem a mesma música, dançassem a mesma dança, no mesmo compasso. Autômatos e felizes por se safarem da diferença. Daquilo que nos constitui, do nosso primeiro eu, da nossa natureza que não nasceu para ser domada. Até que ponto devemos deixar-nos civilizar? Todavia, um texto estruturado a partir desta linguagem monológica, reducionista porque perspectivista⁹⁷ para outros

⁹⁷ Regras fundamentais da perspectiva foram elaboradas na Florença da metade do século XV por Brunelleschi e Alberti. Foi uma realização vital da Renascença que moldou as formas de ver por quatro séculos. O ponto de vista fixo dos mapas e quadros com perspectiva ‘é elevado e distante, completamente fora do alcance plástico ou sensorial’. Ele gera um sentimento de espaço ‘friamente geométrico’ e ‘sistemático’, que mesmo assim produz ‘uma sensação de harmonia com a lei natural, acentuando assim a responsabilidade moral do homem no âmbito do universo geometricamente organizado de Deus’ (EDGERTON: apud. HARVEY, 2006, p. 222). Assim “[o] perspectivismo concebe o mundo a partir do ‘olho que vê’ do indivíduo. Ele acentua a ciência óptica e a capacidade das pessoas de representarem o que vêem como uma coisa de certo modo ‘verdadeira’, em comparação com verdades sobrepostas da

fins: de propagação dessas ideologias e mesmo de propagação de uma literatura realista-naturalista não se abrem ao dialogismo que possibilita tal verificação. Este tipo de linguagem não só é capaz de alienar o sujeito, limitando e direcionando a sua capacidade de percepção e de representação do mundo como tende a torná-lo individualista.

O nosso sistema lingüístico que se fundamenta em termos comparativos do caráter binário da língua dificulta a expressão de um pensamento que não opere dentro deste padrão. Entre o branco europeu e o negro africano ou o mestiço sul americano o que existe, em termos comparativos, que possa ser expressado de forma objetiva e sem rodeios? A linguagem é o *a priori* da expressão do pensamento e este, por sua vez, acomoda-se na dicotomia centro e margem. “Pequena Flor” é “Escura como macaco”, e o Brasil, o que seria diante do olhar europeu? São estes os textos que estão na base do nosso sistema de representação, dentro do qual são forjadas, sob uma única perspectiva de visão de mundo, nossas identidades e a identidade nacional. É este sistema que costumamos tomar por natural.

Assim o narrador faz ver o motivo pelo qual ele evita o ato de nomear que enreda o sujeito, que o transforma em caça instigando todos a vê-lo como o outro, o estigmatizado. E, à medida que ele vem mostrando as ações de Marcel Pretre, voltadas para este aspecto, com relação à Pequena Flor, vem também estigmatizando a ele próprio, ao chamá-lo “explorador”. Pelo fato de termos sido colonizados pelos europeus passamos a vê-lo como o explorador, já que a palavra evoca, por similaridade, colonizador e, pelo mesmo processo, passamos à condição de explorados “caçam-nos em redes e os comem”.

mitologia ou da religião. A ligação entre o individualismo e o perspectivismo é relevante; ela forneceu o fundamento material eficaz aos princípios cartesianos de racionalidade que foram integrados ao projeto do Iluminismo” (HARVEY, 2006, p. 223).

Isso provoca reação no leitor. Reação que nos leva a pensar o quanto fomos e somos manipulados pela rede da palavra. Se houvesse um nome no lugar de explorador, para qualquer fim, já estaria domesticado na mente do leitor, por exemplo, “Pequena Flor” e “Escura como macaco”. Este nome hipotético pode ser substituído também por uma idéia e aqui chegamos ao motivo pelo qual precisamos rever a linguagem racionalizada que cimentou e cimenta nosso Sistema de representação onde é forjada nossa identidade.

Vê-se então que “causar reações sobre o mundo seria então a função de uso produzida pelo *como se*. Para isso é necessário irrealizar-se o mundo do texto, para assim transformá-lo em análogo, ou seja, em exemplificação do mundo (...)” (ISER, 1983, p.406), a fim de que “com isso se provoque uma relação de reação quanto ao mundo.” (ISER, 1983, p.406). O mundo real vem à tona aqui, mas “o seu objeto – aquilo de que ele trata ou o que diz – é percebido *dentro e através* da própria obra” (AGUIAR & SILVA, 1976, 151-2). Clarice Lispector e Franz Kafka realizam a missão de promoverem o desagravo desta linguagem que nos constitui como sujeitos da História.

Resumo

Nesta pesquisa estudo a tessitura e o tema de quatro textos: três de Clarice Lispector e um de Franz Kafka. De Clarice elegi os contos “Amor” e “A menor mulher do mundo” de *Laços de família* (1960) e o romance *A paixão segundo G.H.* (1964). De Kafka elegi o conto “Um relatório para uma academia” de *Um médico rural* (1919). Esta escolha advém da necessidade de demonstrar três aspectos da linguagem que está na base da organização de qualquer Sistema de representação, a saber: o ato de nomear é violento, porque pode promover a construção da alteridade, a linguagem organizada a partir da fixidez da forma é limitada na sua função representativa, a linguagem organizada a partir da flexibilização da forma é capaz de lançar luz sobre as duas limitações anteriores e demonstrar, alegoricamente, possíveis causas de sua limitação assim como possíveis conseqüências.

Palavras-chaves: Clarice Lispector, Franz Kafka, linguagem, representação, alteridade.

Bibliografia

1. Dos autores

KAFKA, Franz. **Um médico rural: pequenas narrativas**; tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

____. **Laços de família: contos**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá Limitada, 1960.

____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

2. Sobre os autores

CARVALHAL, Tânia Franco et aliii. **A realidade em Kafka**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973.

GOTLIB, Nádya Battella. Retratos de Clarice. In: **Anais do VI Seminário nacional mulher e literatura**. XAVIER, Elódia. (Org.). Rio de Janeiro: NIELM, 1996. p. 67-72.

GUIDIN, Márcia. Feminino e morte em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. In: **Anais do VI Seminário nacional mulher e literatura**. XAVIER, Elódia. (Org.). Rio de Janeiro: NIELM, 1996. p. 214-218.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita de Clarice Lispector**. Niterói, RJ – 2006.

JOZEF, Bella. Clarice Lispector e o ato de narrar. In: **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. RAMALHO, Christina. (Org.). Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 173-182.

NUNES, Benedito. **Clarice Lispector**. 1ª. ed. São Paulo: Quíron, 1973.

PASSETTI, Edson (Org.). **Kafka, Foucault: sem medos**. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópoles: Vozes, 1979.

____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: AnnaBlume, 1983.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

VIANNA, Lúcia Helena. Hélene e Clarice: mão invertida no fluxo de influência. In: **Anais do VI Seminário nacional mulher e literatura**. XAVIER, Elódia. (Org.). Rio de Janeiro: NIELM, 1996. p. 75-83.

3. **Biografias de Clarice Lispector**

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

GOTLIB, Nádya Battela. **Clarice: uma vida que se conta**. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 1995.

4. **Bibliografia geral**

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2006.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. 3ª edição. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editora Presença/Martins Fontes. 1980.

AMÂNCIO, Lúcia. Masculino e feminino: a construção social da diferença. Porto: Edições Afrontamento, 1994. ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUBERT, Cônego Jean Marie. **A igreja e a mulher**. Trad. e divulgação pelo GEMSI (Grupo de estudos sobre a mulher na sociedade e na igreja). LESSA, (Coord.) Rio de Janeiro: s/editora, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4ª edição. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. 4ª . ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. **O rumor da lingua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004b.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. Vidas desperdiçadas. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar editora. 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v. 1 e v. 2. 9ª. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENHABIB, Seyla & CORNELLA, Drucilla. **Teoría Feminista y Teoría Crítica**. Edicions Alfons El Magnànim, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERENGUER, Carmen et alii (Orgs.). **Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Feminina Latinoamericana**. 1987. Santiago: Cuarto Propio, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BÍBLIA Sagrada. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **Sobre a televisão**. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora da Nova Fronteira, S.A., 1975.

BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

BRANCO, Lúcia Castelo. **Literaterras: as bordas do corpo literário** / Lúcia Castello Branco, Ruth Silviano Brandão. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução de Vera da Costa e Silva ET alii. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1994.

CHIAPPINI, Moraes Leite. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e terra, 2003.

_____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

DA CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1991.

DE LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DELEUZE, Guilles & GUATTARI, Félix. **KAFKA: Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1996.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1991.

ECO, Umberto. **Pós-escrito sobre *O nome da rosa***. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

ESCHER, M. C. **Gravura e desenho**. Tradução de Maria Odete Gonçalves-Koller. Holanda: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Portugália Editora, 1966. Foucault (1996)

_____. **A ordem do discurso**. 2ª. ed. São Paulo: Edição Loyola, 1996.

FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism** Princeton University Press. 1957. (Trad. Port. Péricles Eugênio da Silva Ramos), São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: perspectiva, 2007.

GOETHE. **Fausto**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

GONZALEZ-RUBIO, Mercedes Ortega. **Narración em *Em diciembre llegaban las brisas, de Marvel Moreno: muchas voces em um solo tono***. Bogotá-Colombia: Instituto Caro y Cuervo. <HTTP://www.ucm.es/info/especulo/numero30/brisas.html>., 2005

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática.1995.

GOULART, Audemaro Taranto e DA SILVA, Oscar Vieira. **Estudo dirigido de literatura portuguesa**. São Paulo: Editora do Brasil, 1975.

GUERRA, Lucía. **La mujer fragmentada: histórias de um signo**. Bogotá: Colcultura, 1994.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. **Da ideologia**. Tradução de Rita Lima. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1983.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HELENA, Lúcia. O drama ilimitado e autodefinidor da ficção In: **Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/ universidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2005.

HELENA, Lúcia. **Escrita e poder**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2000.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Tradução de Ivone Castilho Beneditti. São Paulo:EDUSP, 2001.

KOCH, Ingedore Villaça. **A interação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 2000.

KOFMAN, Sarah. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana**. Tradução de Maria Ignez Duqye Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. Villaça Koch (2000)

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: **Che Unoi**, Porto Alegre, cooperativa cultural Jacques Lacan, I (I): 17-32, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. Os pressupostos básicos. In.: 1930: **A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas cidades, 1974.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. São Paulo: Editora da UNICAMP; Papyrus, 1986.

Millot, Catherine. Epifanias. **Retraturas de Joyce**. Revista da Letra Freudiana, Rio de Janeiro, Letra Freudiana, v. 12, n.13, 1993. p. 144-150.

NIEETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras. 1992.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento; as formas do discurso**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAULO II, João. **Carta apostólica Rosarium Virginis Mariae sobre o rosário**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

PAZ, Octávio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PÉCAULT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PENZO, Giorgio & GIBELLINI, Rosino. **Deus na filosofia do século XX**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

PIETRANI, Anélia Montechiari. **O enigma mulher no universo masculino machadiano**. Niterói, RJ:EdUFF 2000.

POWELL, Jim & HOWELL, Van. **Derrida para principiantes**. Trad. Daniela Rodrigues Gesualdi. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente SRL, 1977.

RAVETTI, Graciela & ROJO, Sara. **Antologia bilingüe de dramaturgia de mujeres latinoamericanas**. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1996.

RIMMON-KENAM, Shlomith. **Narrative Fiction**. London and New York:Routledge, 2006.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

RICHARD, Nelly. **Masculino/ Feminino: práticas de la diferencia y cultura democrática**. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva – Secretaria da cultura, ciência e tecnologia. 1978.

SARLO, Beatriz. **Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte videocultura em la**. Argentina. Buenos Aires: Compañia Editora Calpe Argentina S.A./Ariel.1994.

SOUZA, Solange Jobim. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: Polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé;1984.

TRIFONAS, Peter Péricles. **Barthes y el império de los signos**. Traducción: Carme Font. Barcelona, Espanha: Editorial Gedisa, S.A., 2007.

VALDEZ, João Fernandes. **Dicionário Francês, Português, Francês**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

WEINRICH, Harald. **Estructura y función de los tiempos em El language**. Madrid: Editorial Gredos, S. A. 1968.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)