

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

HARLEY FARIAS DOLZANE

**TORNAR-SE: UMA APRENDIZAGEM POÉTICA PELOS ROMANCES DE CLARICE
LISPECTOR**

Belém/PA

2021

Harley Farias Dolzane

Antítese

ou

TORNAR-SE: UMA APRENDIZAGEM POÉTICA PELOS ROMANCES DE CLARICE

LISPECTOR

ou

Acho que era alguma coisa se dando

ou

Solilóquios do escuro irracional

ou

Quando soube que errei

ou

Conversa com um desconhecido

ou

Ele desatinou

ou

Já era outra coisa

ou

Por um triz

ou

Um desmoronamento interior

ou

Estudo de estilos em fuga

ou

Ficções de um leitor

ou

Desista. A luta é desigual.

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras – Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Máximo von Sohsten Gomes Ferraz

Belém/PA
2021

Harley Farias Dolzane

**TORNAR-SE: UMA APRENDIZAGEM POÉTICA PELOS ROMANCES DE CLARICE
LISPECTOR**

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Angela Maria Guida - PPGL/UFMS (membro externo)

Prof.^a Dr.^a Juliana Maia Queiroz - PPGL/UFPA (membro interno)

Prof.^o Dr. Luís Heleno Montoril del Castillo - PPGL/UFPA (membro interno)

Prof.^a Dr.^a Luciana Brandão Carreira Del Nero - ESEM/CESUPA (membro externo)

Orientador: Prof.^o Dr. Antônio Máximo Gomes von Sohsten Gomes Ferraz

Belém/PA
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

D659t Dolzane, Harley Farias.
Tornar-se : uma aprendizagem poética pelos romances de
Clarice Lispector / Harley Farias Dolzane. — 2021.
336 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Maximo Von Sohsten Gomes
Ferraz

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Belém, 2021.

1. Aprendizagem poética. 2. Clarice Lispector. 3.
Hermenêutica. 4. Ficção. 5. Ensaio. I. Título.

CDD 869.94

Para Vicente Franz Cecim.

*Para as mais de 4 milhões de obras da arte mundo a fora,
mais de meio milhão só no Brasil, que foram
interrompidas pela pandemia de covid-19.*

Para Joseana, a quem amo.

Para Rafael, que nos cura.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Antônio Máximo Ferraz, mestre e amigo, por mostrar que a pesquisa acadêmica só faz sentido como realização da travessia alquímica ao próprio, ou seja, quando é autêntica pesquisa da Vida.

A todos os integrantes do Núcleo Interdisciplinar Kairós – Estudos de Filosofia e Poética, especialmente, Marcos Palheta e Taís Salbé que compartilharam mais estreitamente um diálogo fraternal sem o qual essa Tese não seria possível.

Aos professores e técnicos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

A todos os que oraram, meditaram e emanaram boas energias pela minha saúde e se dispuseram a ajudar de alguma forma no momento mais crítico de minha vida.

À minha mãe, Marildes e meu pai, Raimundo.

Ao meu filho, Rafael Viera Dolzane, que me ensina a ser o melhor que posso ser.

À Joseana Nunes de Souza, amada companheira de percurso, pelos inúmeros gestos de carinho, compreensão e cuidado, dentre os quais, talvez, caiba apenas citar o essencial: segurar minha mão e sorrir.

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo.

Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma bênção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco.

Não demais: mas pelo menos entender que não entendo.

Clarice Lispector

Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave verbal diferente, à qual o leitor custa a adaptar-se. E preciso ler muito devagar as primeiras páginas, para entrar nesse plano estilístico singular, cheio de mistério e de sugestão. Uma vez nele, cremos que o leitor sentirá o mesmo encanto sombrio que sentimos.

Tristão de Athayde

RESUMO

“A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano”. A constatação que se encontra em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1969), já nos lança na questão que norteia este diálogo com a obra romanesca de Clarice Lispector: a necessidade de “tornar-se um ser humano”. É possível interpretar essa necessidade de chegar a ser o que se é como procura que movimenta todo o gesto da escritura da autora brasileira. No procurar dá-se a tensão e a tessitura de um diálogo original que a totalidade da obra de Clarice, sobretudo por seus romances, estabelece com as raízes do pensamento ocidental e oriental. A partir desse diálogo é que se projeta o presente trabalho que pretende interpretar cada um dos romances de Clarice Lispector como manifestação da *Aprendizagem Poética*, quer dizer, como um trajeto possível de que dispõe o leitor para a compreensão de si na questão de ser. Deste modo, o trabalho articula uma ontologia que se põe a procura do sentido do ser como movimento criativo possibilitador de aberturas de/para outras possibilidades de realizações. Ao mesmo tempo, no ensaio de uma trama hermenêutica e ficcional que perpassa cada um dos romances da autora, propicia-se a percepção da maneira pela qual tal dinâmica se destina a cada ser humano (leitor) como convite para a própria realização na auto-procura em meio a linguagem (*logos*).

Palavras-chave: *Aprendizagem Poética*. Clarice Lispector. Hermenêutica. Ficção.

ABSTRACT

"The most pressing need for a human being was to become a human being." The observation that is found in *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), brings us to the question that guides this dialogue with Clarice Lispector's novel: the need to "become a human being". It is possible to interpret this need to become what one is as the search that moves the entire gesture of the Brazilian author's writing. In that search, there is tension and the texture weaving of an original dialogue that the entirety of Lispector's work, especially through her novels, establishes with the roots of Western and Eastern thought. It is from this dialogue that the present work is designed, intending to interpret each of Clarice Lispector's novels as a manifestation of Poetic Learning, that is, as a possible path that the reader has at his or her disposal to understand himself or herself into the question of the meaning of being. In this way, the work articulates an ontology that sets itself the search for the meaning of being as a creative movement that enables openings from/to other possibilities of achievement. At the same time, in the rehearsal of a hermeneutic and fictional plot that permeates each of the author's novels, the perception of the way in which such dynamic is intended for each human being (reader) is provided as an invitation to self-realization searches through language (*logos*).

Keywords: Poetic Learning. Clarice Lispector. Hermeneutics. Fiction.

A POSSÍVEIS LEITORES

Se queres uma experiência, pule esta nota. Não a leia e vá para o princípio do texto. Não que aqui se dê ciência de alguma coisa, não que se antecipe algo. Não há o que antecipar. Não te assustes ou decepções: aqui não se dá ciência nenhuma. Não há nenhuma surpresa. Mas é que não estar ciente de nada pode te dar algo importante na leitura que segue. Nenhuma surpresa. Dizendo isso já te nego muita coisa do que se poderia tirar do texto que está por vir, da escrita que também tu criaste comigo. Deixa que ela nos faça uma vez mais. Vá para o princípio de nosso texto, se quiseres... se quiseres ver nosso acontecimento. Qual mão é a minha e qual é a tua fazendo rosto um do outro? É a questão que te seria mais facilmente franqueada caso não queira ler esta nota.

Pois então te digo: não é nem minha, nem tua, não sou eu que te escrevo e nem a ti me dirijo. Porque eu não sou o meu nome. O meu nome é zero. É um eterno começo permanentemente interrompido por uma consciência arcaica se abrindo até o sem sentido humano.

E é essa a questão, coisa aí que te dedico nesta leitura que foi tudo o que pude fazer. Se a tomares para ti, é tua a história. História como outra qualquer, toda feita de era uma vez e, de uma vez por todas, inacabada, pois, carecida de resposta que alguém no mundo se nos dê. Foi o que uma bruxa me disse.

SUMÁRIO

Ensaio de uma experiência ou Acho que era alguma coisa se dando.	12
O DESENCOBRIAMENTO DO ENIGMA (NA VERDADE, O SEU ENCOBRIMENTO) ..	24
1. A mais premente necessidade ou A repetição do enigma	25
2. <i>Sim. A vida é muito oriental</i> ou O caminho do grande silêncio.....	42
3. O educar e o existir: desde sempre o ser	61
4. <i>Paideia, politeia, Diotima</i> ou Uma virada na Cidade Sitiada	76
5. O Ocidente profundo	101
NEBLINA BRANCA NAS AREIAS DA PRAIA	123
O ENCOBRIMENTO DO ENIGMA (NA VERDADE, O SEU DESENCOBRIAR).....	141
1. A Caminho do Coração Selvagem	142
2. O atropelamento da realidade interior e o desmoronamento da realidade objetivada ..	202
3. Ser “Eu”: atravessando o deserto da linguagem	263
4. Ser uma pessoa, tornar-se obra: a liberdade horrível de não ser	304
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	330

Ensaio de uma experiência ou Acho que era alguma coisa se dando.

Só outra pessoa que tivesse experimentado, saberia o que ela sentia, pois de quase tudo que importa não se sabe falar.

Clarice Lispector

- Posso dizer tudo?

- Pode.

- Você compreenderia?

- Compreenderia. Eu sei de muito pouco. Mas tenho a meu favor tudo o que não sei e – por ser um campo virgem – está livre de preconceitos. Tudo o que não sei é minha parte maior e melhor: é minha largueza. É com ela que eu compreenderia tudo. Tudo o que não sei é que constitui a minha verdade.

Clarice Lispector

*

nada parece acontecer no início.

Escuta.

Posso te dizer? Dizer uma coisa? Coisa que se deu. Aquele não era o primeiro livro, não era a primeira leitura de um livro dela. Dela, o primeiro que eu lera, anos antes, havia sido um de seus últimos escritos, publicado em 1977, meses antes de sua morte.

Mas aquela, que então eu tinha diante de mim, não era sequer a primeira página do livro, do livro que não era o primeiro, aquele livro em minhas mãos. Era uma coisa se dando. Mas no início eu não sabia e, por isso, não soube como pegar. Nunca peguei muito bem. As coisas no início.

Uma coisa se deu. Na nota inicial (“este livro me pediu uma liberdade”, “ele está muito acima de mim”, “eu sou mais forte que eu!”), na epígrafe anterior e apocalíptica (“sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas.”), na inscrição inicial (“A Origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia”) e no início, propriamente dito – em *media res*, introduzido por uma... vírgula? Sim. A coisa se dando silente e espantosamente era quase um vento vindo. O corpo todo o soubesse, exceto os olhos. Talvez porque queriam ser mais que corpo.

Houve outros espantos ao longo da aparente linearidade da leitura. Devo ter esquecido muita coisa. Mas o que lembro é que nada me atingira até aquele instante, nada me comovera daquele jeito como o que vou contar desde aquele instante. Aquilo que li e vou contar, porque devo, não sei como. Aquilo que só lembro por ter me esquecido nele todo.

Aquilo era um triunfo. Não meu triunfo, longe disso, mas de algo como um tropeço que se sobrepõe severo a um equilíbrio, o frágil equilíbrio do corpo que somos. O triunfo era uma queda se dando. O que houve, bem ali, no meio do caminho? Tentemos: houve, ali, uma inspiração que

se segura em susto, no meio de uma passada, uma virada de página, fosse um espelho mesmo virando para mim, mas que, estranhamente, nada desse a ver. Aquilo se dando dava nada. Na verdade era assim: aquilo de espetacular negro e branco na página, destituía-me de minha imagem... queria matar Narciso, ou mais, levá-lo ao suicídio. Aquele triunfo me esmagando tanto.

Na verdade, era assim: houve uma única palavra trampolim na página anterior que alertou para uma *Luminescência* que nem estava mais vindo, porque já era. Então, houve um bloco de texto pairando no meio do branco do papel e, em seguida, já era e já era eu sendo lançado forte numa solidão absurda e sem imagem:

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano.

Lispector, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*¹, página 32. Aquela página talvez viesse a ser uma das mais riscadas dentre todas de todos os meus poucos livros. Risco as páginas de alguns livros que leio. As de outros ficam limpas, pois não sou todo grafite ou tinta e porque é assim, em silêncio, que respondo ao que me falam as vezes. Mas àquele não. Aquilo era um livro, uma página a ser riscada, algo urgente a que eu precisava oferecer a outra face. É que no enleio de dor e entusiasmo queria anotar tudo nas margens. Nas margens daquela frase aparentemente calma, convidativa, como a superfície de alguns rios profundamente perigosos. Nunca é possível notar tudo das margens. E não o seria mais uma vez. Nem naquelas margens tão generosamente amplas, abertas... quanto mais amplas e abertas as margens, talvez, mais ariscada a experiência do rio. Meu rosto latejando.

De todos, o maior risco talvez fosse perder ou me perder naquela comoção caudalosa que nunca mais consegui no dia da página 32 de Clarice. Era a minha idade na época? Fiquei sem pai nem mãe. Na verdade, não houve nada de mais, nada de novo, nenhuma novidade. Outros livros, canções antes disso, versos, muitas outras passagens de livros, alguns livros de Clarice mesmo, já haviam me colocado em semelhante condição de orfandade. Eu já desconfiava de que nunca se perde totalmente um pai ou uma mãe. Estar órfão é diverso, não é perder o que quer que seja, é saber-se perdido do que quer que seja. Aquela frase era um deserto crescendo imemorialmente e, agora que eu a tinha lido, sabia-me perdido dele. Nele.

Lembro de que anos antes me senti órfão, não de repente. Fui sendo preparado para aquilo pelo tédio, pela necessidade de reagir a uma insatisfação que nunca soube bem de onde vinha, sempre fui fraco para dor, mesmo as dores alegres. No dia exato, muito silêncio, eu estava no meio de um caminho novamente e, novamente, em minhas mãos um livro. Novamente, já era um livro

¹ A edição a que me refiro é: LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

de Clarice, um outro, emprestado de uma amiga, e nele procurava esquentar meu corpo querendo coragem sem nem saber que queria ou que precisava. Queria menos autoajuda a arder-me todo em qualquer inferno. Era a necessidade e seu milagre.

Na noite desse dia, deu-se que eu já era pai. Fiquei quieto e órfão no chão quieto até amanhecer. Agente se assusta com o excesso de doçura do que isso é e, aquela, era a primeira vez para mim. Fiquei tão cego e besta e era lindo aquele dia vindo. Amanhecer era eu ter mudado de cidade, deixado o emprego, retornado à casa familiar, era fazer-me próprio corpo-casa-livre e sustento, era amar, aprender a perder e passar a ser o que passei a ser, o que nunca poderia desconfiar.

O livro, neste caso, era *A paixão segundo G.H.* Quanto tempo demora para o sol nascer? Pergunto-me naquela noite ainda. Aquela noite daquele dia um outro início. De quê?

E aquilo então na frase de *uma aprendizagem* era também isto: ser posto num estado de *à beira de, iminência de*, ou melhor, de *já no meio de*, como quem abre os olhos no escuro. O que é o que é?

Mas, agora – poderia ter pensado comigo – eu já sabia, relativamente bem, perder tudo aquilo que perdi. Já estava por demais escaldado. Aquele estado de suspensão, aquilo que, dizem (e com razão), nos eleva além da cotidianidade, as epifanias, de nada adianta quando se precisa ter os pés no chão. Ademais, fomos bem-educados no ignorar de coisas assim. Diante da gravidade do mundo, qualquer fato se nos finca e ancoramos. Eu já estava no meu porto seguro, terra firme, na velha cidade nova quando aconteceu o dia da página 32 do *Livro dos prazeres*. Não era para nada me afetar, a mim estudioso de letras. E mais ainda depois da última queda. E mais ainda quando o fato havia sido este: já ser pai. Todo o supérfluo precisava cessar.

Não é assim que devemos fazer? Mas eu não fiz. Não seria difícil, pensando bem, cumprir aquele dever de cessar o que se julga supérfluo. E depois, há o amor e sua costa larga. Passar uma vida inteira sem se deixar levar pelo mundo da lua, ser sério e pragmático. Por amor, não conseguir jamais entrar novamente naquele rio. Agarrar-se a ideia de ser estável.

Ocorre que – e como este relato introdutório já está por demais distante da mínima objetividade, tentarei ser direto, mesmo que isso cause confusão – aquilo que me desequilibrou, da dita vez com *A paixão*, me levou não para além da mundanidade, nada de voo etéreo e leve, não. Por isso fui ao chão. Ou nem isso: foi o próprio chão que se me arremeçou nas ventas! Como era isso? Não sei, eu era peixe, talvez, e, aquele rio, minha rua, como diz a letra da cantiga. Era, então, também assim: como naquele momento da *paixão* e no outro, o da página 32 do *livro dos prazeres*, agora eu era órfão e na rua e estendo a mão porque estou caindo.

Nada até aqui é fingimento sem motivo, não estou enrolando de propósito ou tentando adiar a história, não é para fazer ninguém perder tempo que escrevo assim. Nem sei se há nisto uma

história. É que vou contar sem saber o que vai se contar e, por isso, brinco de bola sem a bola, entende? Ainda desconfio. Tenho quase certeza de que preciso aprender a contar o que não sei. Porque a coisa que se dá e que eu não sei, talvez, não seja, exatamente, aquilo que me elevou esborrachado ao chão dessa última vez. Preciso aprender, quem sabe, não a coisa que se deu, mas o dar-se da coisa. Vou experimentar. Peço a paciência de vossa liberdade em não soltar minha mão.

Porém, é preciso, também, que se diga uma outra coisa antes. Pequena coisa e que é a mesma coisa, a mesma coisa que vou contar, por mais paradoxal que pareça: a experiência, a coisa se dando, não é coisa minha, não há como sujeitá-la a essa estreiteza. Por mais que não tenha sido essa a impressão até aqui. É que nada parece acontecer no início, mas já disse que tentarei ser mais direto e objetivo para o conforto de vossa leitura, mas quase nunca vou conseguir. Em todo o caso, porque não é coisa minha, intimismo introspectivo, o seu relato ou narrativa que por ventura se desenrole não há de ser pessoal, muito embora, precisamos também admitir, mexa com a criação de uma pessoa que se quer inteira, viva e de pés no chão. Que essa pessoa seja eu, não é algo pré-determinado ou que dependa totalmente de um querer meu. Depende do querer de quem? Esse quem (peço que não se abstenha de procurar um espelho, caro leitor) será que existe? Os pés se elevam naturalmente para caminhar. O chão é o mesmo, repisado chão, para todos nós. Sim?

*

Daí é que não desconheço o fato de que há muitos relatos de experiências desse tipo, sobretudo, entre os que se deixam ir na leitura dos escritos de Clarice Lispector. Sabe-se do muito que já se escreveu *sobre* tais experiências, no papel, academicamente ou não; na possibilidade ou não da grafia da luz, do som, do movimento, na vida, no tempo. Muito também se escreveu *com* essas experiências, no papel, na luz, no som, no movimento, na vida, no tempo. A coisa, como disse, não é minha, e a infinidade de trabalhos, obras, comentários etc. *sobre* ou *com* a produção artística de Clarice Lispector parece ser a prova cabal disso. Mas sabe-se, também, que nenhum desses escritos *sobre* ou *com* jamais pôde explicar como isto, a experiência da obra de arte, a coisa ou a coisa se dando, fora possível.

De alguma forma, essa consciência da vastidão faz pensar que, talvez, nunca eu possa atingir coisa alguma para além do que me atingiu naquela página. A consciência da vastidão dimensiona meus limites, põe-me em meu lugar.

Responder como é possível a experiência da obra de arte *a partir de* Clarice Lispector, seria este o objetivo que procuro atingir? Atingir o que me atingiu? Mas porque haveria de ser isso?

Não. O que quero é nada disso. Quero procurar o que quero. Inútil o que teimo? Vago o objeto? Quem não tem objetivo não chega a lugar algum! É verdade. Mas desconfio, também, que não se trata de chegar em algum lugar. Não. Chegar em algum lugar, *a partir da* obra, soa como

fuga. Fuga disfarçada na ideia de progresso, progressão. Não quero fugir. Quem sabe a questão é deixar-se naquele deserto crescendo, rio mais fundo e largo? Por isso estou relatando assim a modo de introduzir a consciência de um caminho de questões que se deixaram como sementes que caíssem em nós. Aquela queda que me atingiu era assim também.

Sim, aquela frase como um deserto crescendo é uma questão se deixando, como planta enraizando sob os pés, os pés perfazendo o caminho. Por isso não posso sabê-la, muito embora, já esteja repisando suas areias. Não posso saber, como não posso adivinhar se há outra margem como esta em que vão se apagando as pegadas dos passos que arrisco neste ensaio de... tão largo, medonho e atraente é este rio defronte a mim. Neste Nilo, aquilo que não sei? Há alguém tentando chegar aqui a nado?

*

Pois, bem. O que segue são essas tentativas marginais de recolocar a questão, me achar no deserto crescendo, naquilo se fazendo em frase turva ou clara e comovente da coragem boba que me deu quando resolvi entrar aqui no... Afinal, tudo parece um destino. Como saber? Naquela frase uma questão se deixava para mim, para o meu tropeço? Ou tudo era por acaso e eu não faço mais que margear o rio? É medo de atravessar ou é vontade de ir acompanhado da margem o seu curso?

Mas, certo mesmo, é que o que há é hoje. E hoje é, desde sabe-se-lá-quando, essa questão vindo a ser mote e mote de quê? Disto aí que tendes nas mãos. Isto que se quer, titubeante, uma tese. Você compreenderia?

(Perceba: a questão, agora, precisa ser subitamente engolida como motivo de uma nova posição a ser tomada. Aquilo que é questão – questão que não tenho como saber – precisa ser pressuposta como aquilo que vai dar razão a um novo lugar (a tese) a que se deve chegar, pois, lá chegando, ficará claro de que se trata de um lugar melhor do que o que se está agora, hoje. Caso essa evolução topológica não seja comprovada razoavelmente, a simples tarefa de amanhã será resignar-se sob o céu, pois, não fomos feitos para nadar por essas águas mesmo. Reconhecer o fracasso, projetar o futuro, encher o mundo de esperança. Se eu não matar um tantinho a questão que me arrebatou agora mesmo, você, leitor, sequer vira a próxima página. E saberemos, por A mais B, que o que vinha, na verdade, morria afogado. Então, vamos lá. Hoje é hoje e é o que há.)

E como colocar-se-á a questão em tese? Primeiro, o que é *tornar-se um ser humano* que é a mais premente necessidade de um ser humano? Algo a se aprender. Mas essa é a compreensão do que somos em meio a tudo o que não somos, isto é, conhecer-se. Conhecer, mas, de algum modo, já sabendo o que não se sabe, o que se pretende conhecer. A força desse aparente paradoxo é a própria matriz inominada do pensamento, a força do que não tem nome. À essa força um povo cuja cultura constitui a raiz do jeito de pensar que nos permite o presente diálogo, deu o nome de

poiesis e é esse nome que carrega algo dessa força sentida que ressoa nas palavras poética, poesia, poema, em nosso idioma. É assim que a questão, aquilo que me aconteceu quando arrisquei olhar para a página 32 de Clarice, já bem diluída para caber numa colocação (numa tese), pode ecoar ao modo de uma aprendizagem, espantosamente originária, uma Aprendizagem Poética.

Como essas questões não tem começo, nem fim (sempre as percebemos em *media res*), é difícil estabelecer-lhes delimitações. Talvez nem seja a melhor maneira de lidar com esses afetos que nem precisam de nós para seguirem seu curso e, por aí, podes entender porque temo entrar no rio e prefiro ir seguindo-o pela margem, pela beira. Automaticamente crio essa barreira. Mas o *tornar-se* afigura-se como Aprendizagem Poética e, pela frase da tal página do *livro dos prazeres*, pela experiência que tive no meio do caminho com *a paixão* e por outras pequenas fagulhas que insistimos em sufocar mesmo estudando obras de arte e que textos como os de Clarice Lispector insistem em sempre atear no meio de nosso automatismo, parece ser possível achar que o estabelecimento de limites chegue um dia na criação de fissuras. Quem sabe assim possamos deixar de ser obstáculos impedidores e começar a sonhar com o atravessamento, ou mais, com o ser levado, não, com o ser a corrente livre levando-nos ao que já somos.

Eu continuo naquela página. Querendo e não querendo mergulhar, me assento um pouquinho aqui na margem escutando o marulhar contínuo e, por hora, apenas vou rabiscar na terra uns rumos que acho que dou conta de seguir.

Terá duas partes simultâneas, verso e reverso de uma mesma trama. Na primeira parte, “O desencobrimento do enigma (na verdade, o seu encobrimento)”, a coragem se cria para a segunda. É como se esfregasse minhas mãos, como se esquentasse o corpo para iniciar (mas o corpo todo já é!). Roubo uma metáfora grega para pensar um diálogo entre os romances de Clarice e o encaminhamento da questão do *tornar-se*, da aprendizagem ao longo do tempo. Como o que me tocou eu não sei, como é um enigma, a metáfora diz respeito ao mito de criação daquele templo considerado por mais de doze séculos como o polo, o centro a partir de onde as divindades proferiam seus oráculos. Zeus querendo determinar o ponto médio do mundo teria lançado em voo, de cada uma das extremidades da terra, duas águias que se encontram no umbigo do mundo, onde habitava Píton, a serpente gigantesca, filha de Gaia. Apolo teria matado a serpente com flechadas, o corpo do monstro teria caído na fenda que a terra teria se aberto e de onde, desde então, sobem vapores entorpecentes, mediúnicos, e, assim, em honra do filho arqueiro de Zeus, ali em Delfos, fora construído o templo de onde emanariam as profecias celestiais ao mundo dos homens. Tudo isso é significativo, porém, me interessa, no primeiro momento, o voo que as águias perfazem, ou melhor, os dois voos, que na verdade são só a sombra de muitos que se deram em torno da questão da aprendizagem, a medição do mundo como pressuposto do conhecimento e o como chegar a ser neste mundo.

Mas confesso que nem sei bem os contornos do que enxergarei neste diálogo entre a imagem do mito e a escritura de Clarice Lispector, voo inigualável. É que desconfio, agora, que o tal rio não é só o que miro daqui, mas, se já me atingiu e eu nem vi, se o que me aconteceu foi uma pedrada, ou uma queda, vai que ainda estou caindo e não voando? Vai que eu, de tropeço em tropeço já tenha caído nas águas. Vai que eu estivesse sempre em queda sem saber, por aquela fenda infinita onde apodrece o corpo de Píton eternamente. Ou vai que eu já sempre fosse um peixe, já sempre dentro, no meio de água muito mais amplas e os textos de Clarice e de outros pensadores sejam iscas para me pescar nas entrelinhas e me colocar sabe-se lá em que fora? E se entrar nesse rio for o cair fora?

Quanto aos desenhos que tentarei fazer dos voos, é certo que um sairá mais precário que o outro, mas não que é que um seja mais importante ou mais completo que o outro. Ambos são mesma questão se fazendo em tempos e locais diferentes. Isto, sobretudo, reflete a precariedade de minha posição no agora gigantesco do conhecimento científico das coisas. Os percursos que tentei desenhar são, inexoravelmente, arbitrários, mas querem sinceramente acompanhar, na medida do possível, alguns dos mapeamentos sugeridos nos escritos de Clarice. Mas os mapas na obra literária não funcionam como cartilhas de instruções. São apenas dedos apontando, mãos acenando, dizendo adeus. Esse movimento na escrita de Clarice nos faz pensar numa integralidade da história do pensamento, numa totalidade do fenômeno de pensar e, por isso, o resgate do mito e da imagem do voo dos pássaros de um deus e uma tentativa precária de indicar a vastidão, por exemplo, da sabedoria oriental e dos desdobramentos reflexivo da filosofia em conhecimento teológico e técnico-científico que nos alcança como vagas salgando nossos pés numa praia.

A praia a que, quem sabe, chegaremos seguindo a margem do rio que imaginei, parecerá um destino arbitrário. Assumir essa arbitrariedade do percurso quer dizer – sobretudo para quem apenas o lê – que mais vale ver o céu se abrindo em horizontes do que medir a trajetória propriamente dita. Não adianta contar os passos, ela é só um esboço de nada. Parecerá um destino arbitrário apenas enquanto permanecemos no esquecimento de que aquelas águas imensas são as mesmas que configuram nosso corpo na areia remoendo a dor de cabeça, pensando mergulho.

Na Segunda Parte talvez eu perceba que eu já estou mergulhado, que, ao acompanhar um caminho – o caminho da obra de Clarice –, eu já estou no encaminhamento do *tornar-se*. E é esta uma hipótese: que a Aprendizagem Poética atravessa todos os romances de Clarice Lispector, que os romances são, entre muitas outras coisas, a manifestação dessa aprendizagem, que essa manifestação é convite para que cada um se aproprie, nos limites de sua diversidade, de seu encaminhamento ontológico para ser, que cada leitor ponha-se a caminho de se tornar um ser humano.

Ainda não sei como é isso, como essa hipótese vai se portar na experiência a que me proponho aqui (escute: não é por mera ignorância ou incompetência metodológica. Se soubesse o fim dessa estrada, este introito todo seria uma falsidade sem tamanho). Nem o mergulho que eu der será o inequívoco, o único, o único jeito de mergulhar. Só outra pessoa que tivesse experimentado, saberia o que eu sentia, pois de quase tudo que importa não se sabe falar. Oxalá, o que eu disser seja, ao menos, apropriado, seja ao menos o próprio o que te escrevo. Como tentar isso? Os romances de Clarice Lispector serão o foco desta escrita, mas a leitura que faço inevitavelmente deixa-se atravessar pelos outros escritos da autora e isso é reflexo do apagamento que sua escritura impõe às fronteiras entre os gêneros textuais.

Lembro agora de uma crônica de Clarice, intitulada “Romance”, em que ela diz preferir, como leitora, o texto “emoldurado” no sentido de que ele fora preparado para o conforto e entendimento da leitura. Porém – continua –, como escritora ela necessita prescindir dessa experiência de emoldurar o texto, para assumir uma outra: a escritura, deixar a linguagem ir sendo. Clarice pondera, entretanto, que essa última opção pode, muitas vezes, não aproveitar ao leitor, mas, certamente, na maioria dos casos, aproveita a quem escreve. Acontece que desconfio fortemente que o tornar-se, em tese, nesta tese, é uma aprendizagem poética de quem está a escrever e, mesmo sem conseguir uma certeza, talvez este seja o motivo para o modo de eu te dizer o que tens lido até aqui. Talvez isso justifique a adoção dessa dicção nisto que te escrevo e que assumo como experiência. Por outro lado, depois da queda, não vejo como poderia te escrever de outro jeito. Então, solidário ao teu desconforto, te sugeriria, humilde, fosses tentando perceber nesta leitura a necessidade premente de ir comigo escrevendo. Acho que foi isso o que fiz na leitura daqueles romances de Clarice.

Pois bem, não há como saber agora se aceitas ou não o que te sugiro. Mas, de qualquer forma, nem tudo é só a deus dará. Tenho as seguintes intenções:

Na Segunda Parte, “O encobrimento do enigma (na verdade seu desencobrir)”, o Capítulo 1, A caminho do coração selvagem, pretende-se interpretar o primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944), como preparo que encaminha o percurso que se propõe não apenas para a escritora em sua trajetória literária, mas ao leitor em sua trajetória de vida, percurso existencial em que se dá a possibilidade de tornar-se quem se é, ser humano. Para tanto, focaliza-se uma possível leitura do romance que permita entendê-lo, não apenas como estreia da romancista, portanto, como obra que a “coloca” no mundo literário, posicionando-a, mas que também exige a reflexão do leitor acerca de seu (pro)pôr-se no mundo como possibilidade de vir a ser. É o nascimento de algo a se criar, uma criança.

A reflexão, por sua vez, aproxima-se da noção de “presença”, uma das possíveis traduções de *Da-sein* na obra *Ser e tempo* (1927) de Martin Heidegger, questão que se pré-posicionando à

todas as posições, colocando-se como possibilitadora de possibilidades a serem realizadas e que parece ser retomada como imagem-questão ao longo da obra de Clarice. Não se fará um estudo do que seja essa presença, nem em Heidegger, nem em Clarice, mas apenas uma tentativa de habitar com ela na leitura do romance – ela que estará em todos os outros – e desenvolver uma reflexão acerca da sua disposição, a pré-posição a que o primeiro romance de Clarice nos encaminha na miragem do coração selvagem da vida como a plenitude a ser desvelada pela Aprendizagem Poética. Nessa miragem, vislumbra-se o *tornar-se* que não é o esgotamento de ser que chega a algum lugar. A locução prepositiva “perto de” já prefigura a liminaridade humana lançada no jogo entre limite e ilimitado, ser na proximidade do Ser, ir sendo sem chegar a Ser e a riqueza (nunca indulgência) que isso implica.

Na experiência de escrita que pretendemos neste capítulo queremos explicitar a circularidade que o primeiro romance suscita, apontando como no presente de uma escritura que se forja, vigoram simultâneos o saber que se escreve e um não saber que se inscreve como silêncio, como limite e poder da linguagem. Tal limite e poder parece espelhar a realidade do ser tornando-se, parece acompanhar a poética da aprendizagem, a questão que nos atingiu. Por isso o texto desse capítulo não terá um desfecho, propriamente dito. Ele *retornará* numa tentativa de compreender que o que nos atingiu talvez seja algo que nos terá alcançado no não saber do que quer que tenhamos sabido no percurso de escrita. Se nos alcançou, foi porque, de algum modo, nos deixamos ser o já éramos, o que agora somos, sem saber. E isso parece ser possível numa interpretação mais funda do romance como um todo, desde que lido como vida inteira se projetando na oração que a protagonista lança, o monólogo fluindo no final do romance narrando sua viagem que se inicia rumo ao saber-se “no dia em que serei toda criação”.

Não posso dizer que os escritos que se seguirão serão apenas arco dessa plenitude. Não posso afirmar isso porque já deverei desconhecer muitas coisas até lá. Coisas como plenitude e seu contrário, coisas como contrários, pode ser que não façam mais sentido até lá.

No Capítulo 2, *Entre o atropelamento e o desmoronamento*, interpreta-se *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949) procurando explicitar a crítica que os dois romances elaboram às construções do conhecimento da realidade (face do conhecimento de si, do *tornar-se*) quer como interiorização subjetiva, quer exteriorização pretensamente objetiva. Os romances encenam essa crítica pelos elementos narrativos que nos conduzem ao cerne de uma interpretação metafísica do real (fruto de certa colonização do pensamento operada pela lógica Socrática, a dicomese Platônica, a substancialização do ser do Aristotelismo e seus desdobramentos que se extremam em nossa era) e revelam ironicamente uma fissura no sentido do ser comumente pressuposto em cada coisa no mundo, fissura que se agrava à medida que nos recusamos a reconhecer nossa mais

premente necessidade desviando-nos da procura pelas questões ao aceitar ideais tendentes ao absoluto como verdade discursiva que nos atropela enquanto possibilidades de realizações do ser.

Em ambos os romances, quer pelo atropelamento da realidade subjetivada, quer pelo desmoronamento da realidade objetivada, o deserto do humano é insinuado e sobrevoado a partir de polos opostos como o trajeto das duas águias de Zeus até alcançarem o centro no templo de Apolo em Delfos. O centro, na visada da escritura de Clarice, é o horizonte aberto e se abrindo na questão da linguagem. Assim como na passagem da história da filosofia em que o pensamento acerca da *arché* da *physis* desdobra-se na reflexão acerca do humano (espelho em que a própria *physis* pode se ver). O centro a que se chega, o aberto da linguagem desdobra-se no re-anúncio da palavra “eu”. O “eu” precisará ser renunciado para que nele possa brilhar (na hora da estrela?) o ser.

Capítulo 3, *Ser eu: atravessando o deserto da linguagem*, a linguagem parece se encaminhar para uma dimensão de esgarçamento e re-união (religação, o sagrado): Logos. Interpreta-se *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). A imagem do tornar-se como uma caminhada ao próprio e essa como aprendizagem poética vai se explicitando aos poucos na sequência desses três romances.

A aprendizagem, neste sentido, é um percurso rumo ao que somos que implica o adensamento de uma ontologia não essencialista em que o procurar ser vai sendo a própria abertura de/para possibilidades de realização no caminhar. Esse caminhar é o método da pesquisa que se desdobra como auto-procura em meio a linguagem (*logos*). Porém, nos romances aqui enfocados, a obra de Clarice se depara diante de um ponto no percurso em que a própria linguagem exige que se recoloque em questão os pressupostos de racionalidade e lógica que sustentam suas concepções mais ordinárias. Como consequência, a dimensão da arte, que sempre impulsionou essa ampliação de fronteiras por meio do alargamento do sentido da linguagem, começa a tomar o proscênio na ficção clariceana. A escrita vai se empenhar no esgarçamento dos elementos constitutivos da narrativa tradicional até experimentar o esvaziamento de sentido, uma espécie de deserto do que se entende por linguagem que é, na verdade, a abertura criativa de novos sentidos. A travessia desse deserto é a própria construção ficcional que as três obras elaboram. Ela é homóloga aos percursos de humanização que os protagonistas perfazem.

No Capítulo 4, *Ser uma pessoa, tornar-se obra: a liberdade horrível de não ser*, a flexão parte de uma evocação da crônica “Persona”, publicada originalmente no *Jornal do Brasil* em 1968, em que Clarice Lispector escreve que viver é fabricar a própria máscara (*persona*) e escolhê-la é o primeiro gesto voluntário humano. Trata-se de gesto solitário e amedrontador, mas que, uma vez tomada a decisão de afivelar a máscara, concede ao corpo uma nova firmeza em que “a cabeça se ergue altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é”.

Pensar sobre estas palavras pode iluminar a compreensão da última fase da obra da escritora, pois, o sentido de a pessoa ser o que é, pode ser interpretado como realização da liberdade que se destina ao ser humano. É, na expressão da crônica, a “horível liberdade de não ser” que se doa para que possamos escolher ser o que somos apossando-nos “da única coisa completa que nos é dada ao nascimento: o gênio da vida”. Isso, certamente, pressupõe a travessia que traduz uma procura por apossar-se, apreender aprendendo-se a si próprio e é, justamente, esse o esforço que se observa ao longo da ficção de Clarice Lispector.

Interessa-nos, neste capítulo, aprofundar essas reflexões, especificamente, a partir da concretude dos três últimos romances da autora, *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (pulsações) (1978). Neles, o teatro da vida/linguagem desdobra e explicita a questão que, desde sempre, se apresentava no cerne da escritura Clariceana, mas que, por outro lado, era apenas dissimulada como uma espécie de pano de fundo para o enredo nos romances anteriores, e que, a partir de então, será o próprio espaço de realização da linguagem enquanto linguagem: a arte.

Por fim, tentarei retomar a caminhada inacabada em *A caminho do coração selvagem*. É que já devo ter alcançado o lugar onde estou. É que, provavelmente, já terei falhado mais completamente e isso – te afirmo sem qualquer certeza – isso não deixará de ser uma realização. É que a falha não é o erro. O erro é quando você já aceitou, por exemplo, um jogo e suas regras e, então, pode acertar ou errar. A falha é o jogo. E o jogo não foi feito para que se acerte, mas sim, para o erro – errar é a graça do jogo. Isso te incomoda muito? Um jeito, talvez mais radical, de evitar o erro é, também, evitar o acerto, abster-se de jogar, não dizer *não há falha*, mas sim, *não é preciso falhar esta falha*. Dizendo isso, possamos desconfiar com uma miséria de conforto de que já estamos falhando de outro modo e, sendo assim, muito provavelmente, errando por outros caminhos. Aí, quem sabe se dê a percepção daquilo que a obra de Clarice aponta desde princípio: novamente o princípio.

É esse o plano.

Mas, por que, então, sinto e sei que não se quer provar nada nesta travessia? E, ao mesmo tempo, sim, quer-se prová-la, experimentá-la, tê-la novamente. Reconhecer a questão. Repô-la, recompor-me nela, dela. De seu baque surdo espalmado latejando ainda, as ondas na beira do rio penteando ideias em mim. Se há coragem, entra-se nele, no Nilo, vai-se nele para o inferno? *Nilismo*? Doido, eu? Doido de querer esse combate, esse embate com a obra de uma mulher selvagem, uma amazona? É um Amazonas o rio que quero? É um Guamá da universidade? Um Maguari daqui de onde moro? E o deserto é aqui também, não é? Estige.

Não, escuta: não quero um combate. Talvez se queira o mar que esses rios todos prometem, nadar no seu imenso nada, encontrar sua largueza profunda para, quem sabe, me perder.
Escuta:

O DESENCOBRIMENTO DO ENIGMA (NA VERDADE, O SEU ENCOBRIMENTO)

1. A mais premente necessidade ou A repetição do enigma

não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se concretiza e aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima. Parece que no futuro.

Clarice Lispector

a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta

Clarice Lispector

*

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. A frase sozinha já nos lançava no inferno de uma loucura. Seu contexto imediato, o parágrafo que a antecede, aponta para uma experiência de aprendizagem que a personagem Lori percebia e retinha em si, apaixonadamente, a partir de Ulisses, seu amante. O título do livro em que surge esse parágrafo anterior já apontava também para a experiência de *Uma aprendizagem*. E mais: o sentido do título era acrescido de um equivalente alternativo que se plasmava simbioticamente na especificação do que quer que fosse a aprendizagem a ser experimentada naquele romance, inscrito naquele objeto: aquele era *O livro dos prazeres*. O livro que pedira liberdade, uma liberdade maior à autora que teve medo de lhe dar e que humildemente tentou escrevê-lo.

Lori, “que tanto procurava aprender a vida” (LISPECTOR, 1998a, p.17), para estar nela, não mais pela dor, mas sim, viva através do prazer, reconhecia em si, metaforicamente, uma tensão: é empurrada para uma queda, convocada para um movimento por uma das mãos de Ulisses e, ao mesmo tempo, segura-se, retendo-se na outra mão, com medo de cair. A metáfora tem seu horizonte ampliado até o limite da vastidão de toda e qualquer experiência humana (entre a vida e a morte) na projeção do que se destina a ela, no por vir, pela experiência: “em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que a empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre.” (LISPECTOR, 1998a, p. 32). Segue-se, então, a fatídica frase e um silêncio branco de meia página todo ardendo.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. O inferno é aquela tensão se espraiando em retenções e protensões no tempo, entranhando em tudo o que vinha sendo até aquela frase e tudo o que viria após. A loucura é o não limite desse tudo vindo como o próprio tempo, revelado pela frase, em nosso inexorável limite humano (entre a vida e a morte, entre a Origem da Primavera e a Necessária Morte em Pleno Dia) alcançando no presente, a presença disto que não sei e que se deu ali, naquela página 32, e que se dá aqui, no momento de vossa leitura, como questão.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Tudo se revela mais interdito a partir daqui. De repente, em tese, a frase de algum modo obscuro iluminava não apenas todo o livro em que está inserida, mas também os outros livros de Clarice Lispector. E não apenas aqueles que eu já havia lido, mas, também, os que ainda haveria de ler. Qual não foi minha surpresa e tranquilamento quando vi a confirmação dessa impressão, pelo menos em parte, no seminal estudo de Benedito Nunes em *O drama da Linguagem*, quando escreve acerca de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*:

Como num *Einbildungroman*, cada episódio retoma o fio de uma mesma experiência, a obra se compõe da aprendizagem que nela vai tomando forma. E de maneira curiosa, essa aprendizagem da vida é também uma recapitulação, uma confirmação e uma correção de motivos, situações e temas dos romances anteriores da autora, por meio de referências diretas e alusões. (NUNES, 1989, p. 81)

Ainda assim, era estranha aquela sensação de futuro. Parecia ter se revelado o sentido de uma obra, de uma poética da vida, mas que negava qualquer determinação. Tudo era abertura e nada ficava claro, pois, afinal o sentido apontava para qual direção?

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. E mais: a questão acerca da necessidade de “tornar-se um ser humano”, o necessitar ser o que se é, a despeito da falta de lógica, – e, talvez, por isso mesmo – passou a impulsionar um estudo assistemático, a leitura dos romances de Clarice na clave de uma procura poética (mas que diabos é isto, o poético?). Depois, essa procura parecia poder sustentar uma hipótese, quer dizer, a questão parecia poder ser interpretada como procura (pela lógica!), como o próprio movimento que comoveria toda obra daquela escritora brasileira. Seria um estudo, mais um entre muitos, *sobre* a obra de Clarice Lispector.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. No procurar era possível observar a tensão e a tessitura de um diálogo original que a obra de Clarice estabelece com as raízes do pensamento humano. Isso já era a pesquisa. Acadêmica. Como resultado, teríamos, na melhor das hipóteses, a expansão daquele inferno em reflexões que conduziriam o paciente leitor até... o não limite, a loucura? É possível isso? Talvez me faltasse o talento, a força, o fôlego necessário para tanto.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Toda humanidade é convocada a dialogar. Naturalmente, a partir desse diálogo é que se projetaria o presente estudo, a presente tomada de posição, a tese. Mas como fosse absurdamente enorme o campo de investigação e, sendo a tese uma tese, nela dever-se-ia elaborar um artifício um mecanismo triunfante sobre o triunfo do tropeço que a frase nos obrigava a dar, um recorte raciocinadamente útil ao nosso resguardo contra os perigos de cair na loucura do inferno, sim, porque a ciência não admite, mas tem medo do inferno como o diabo da cruz.

Como carregar a cruz para este diabo é que era uma coisa. Todo autor é um personagem que se elabora naquilo mesmo que elabora. Clarice teve medo, mas tentou escrever o livro que estava muito acima dela mesma. Devo aceitar o papel, o fardo de ser mais forte do que eu? “Meu problema é o medo de ficar louco. Tenho que me controlar. Existem leis que regem a comunicação. A impessoalidade é uma condição.” (LISPECTOR, 1999a, p. 17). Aceita-me o deserto branco crescendo?

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Reduzido a termo, aquele acontecimento, que ainda tento entender e que com nada se parecia no início, seria, a partir de então, isto: uma trama acadêmica. A despeito de tudo, de toda a vastidão, de toda fortuna crítica nebulosa, claríssimas estrelas irradiando universos inteiros sobre a obra de Clarice, isto seria isto: mais um estudo *sobre*.

Seria exatamente assim, não fosse... algo nada inesperado, na verdade, pois, já que então subtendíamos a compreensão da experiência como coisa que pudesse ser conquistada na arena científica, tínhamos a obrigação de pôr-nos em guarda, epistemologicamente. A presença daquele “tudo” vasto, até então comemorada, não passaria dos limites. Limites de uma defesa. Limites de uma teoria que eu mesmo elegeria, não sem justificativa, como a mais adequada na investigação daquilo que haveria de se converter em objeto depois de diversas análises e comparação de resultados de outras pesquisas feitas anteriormente. Seria assim, não fosse...

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Há um eu que se esgueira nessa escrita. Não vou negá-lo. Não vou escondê-lo mais ainda. Vou acolhê-lo, vou abraça-lo com os braços que tenho, com as mãos que tenho, “*spreading wide my narrow Hands to gather Paradise*”, ouço uns versos de Emily Dickinson (2008, p. 60), ela que sabia habitar o possível como ninguém. Acolhê-lo é um método, o possível eu. Mas é um método que é válido na medida de minha desconfiança nisto: sei que ele nunca é o que se deixa ver, dizer, que ele não sabe de si. Eu é uma ficção. De si ele não pode esperar nada, porque tudo é agora. Ele é um desesperado. Não sabemos mesmo. Não esperamos nada um do outro. Nenhuma ciência pode suportar essa falta de controle que é o sem futuro, que é o futuro propriamente desesperando qualquer coisa. Qualquer coisa que surja nesta escrita se esgueirando.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. A frase fenomenal, a frase notável não queria nenhuma explicação. Ela se desdobrando em mim, em minha personalidade sem querer me sujeitar a nada, ela parada ali na página, não era menos do que uma explosão, um *big-bang* expandindo limites. Os limites eram o eu acolhido na escrita.

Para Husserl, a fenomenologia deve aderir estritamente ao que ele chama de “o princípio de todos os princípios”: Nenhuma teoria pode nos fazer errar com respeito ao princípio de todos os princípios: que toda intuição nocional originária é uma fonte legítima de cognição, que tudo originalmente (por assim dizer em sua realidade “pessoal”) oferecido para nós na intuição deve ser aceito simplesmente

como se apresenta, *mas também somente dentro dos limites nos quais se apresenta* (*Ideias I: § 24*). (CERBONE, 2013, p. 39) (grifo nosso)

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Ao intuir o que se oferece naquela frase, naquela página 32, naquele livro, daquela autora, da literatura brasileira, de todos os tempos, da escrita de tudo o que se deu a pensar em um ser humano, no humano de todo o ser humano pensando a totalidade.. ao intuir, simplesmente se apresenta o sem limite. Devo ter entendido tudo errado, é lógico.

Escute: as margens daquela página escrita por Clarice eram larguíssimas... muito maiores ainda se percebermos que elas se apresentam a partir de palavras e frases, coisas que, em si, foram criadas para o ultrapassar limites. Mas, e os meus limites quando deixei as palavras entrarem e as abracei inocentemente? E aquelas palavras e frases, como já é possível desconfiar, abraçavam, todo, um mundo. Como abraçar o mundo que é o abraço de um mundo todo? E tudo parecia ser tão um, que seria impossível isolar algo, colocar o que quer que não fosse aquilo entre parênteses. Como ser *sobre* tudo isso, já que não estávamos, ao que tudo indica, diante de um objeto naturalmente afeito à quantificações, mas sim, diante do próprio acontecer de algo? Impossível reduzir aquele fenômeno.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. A coisa se dando não chega a ser um objeto passível de ser aprendido e o dar-se da coisa era um silêncio. Silêncio é tudo o que não se espera de uma tese. Paciência, a realidade silencia em tudo o que se mostra. Mas digo que este mesmo silêncio é o que tenho tentado aprender, desde aquele quando, até aqui. Aquela frase reveladora da obra de Clarice era um desafio se nutrindo desse silêncio. O que é “tornar-se”? É tão estranha a sensação de futuro quando algo parece não ter futuro.

Eu não tem futuro. É presente. “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” (LISPECTOR, 1999a, p. 20). Vamos passando nessa leitura, não sem razão, nada aqui é sem razão. Apenas que a razão não impera absoluta. Sigamos apenas Clarice, seu *Sopro de vida*: “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele mesmo, nos solilóquios do escuro irracional” (LISPECTOR, 1999a, p. 21). É do medo, daquele medo de dar liberdade que é o medo de ficar só, dele é que também podemos inventar outros nós de prendermo-nos na vida. “Porque sozinho eu não consigo (...) E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?” (LISPETOR, 1999a, p. 19). Escrevo para aprender-nos, para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Esse método que ainda vai se inventar será um absurdo para uns, uma fuga para outros, uma fantasia frouxa para outros. Em todo caso, será o *tornar-se* necessário em outra coisa mesmo, isso que se

decide escrever. Entre eu e tu há uma crítica. Mas é uma crítica que precisa de nós. E, em certo sentido, é uma crítica do fracasso ou da desistência o que aqui se esboça. Uma crítica em que o fracasso não é dar-se por vencido, mas um dar pelo jogo, um dar, um jogar-se, saber-se jogado no chão do caminho, essa leitura, da terra, aterrado na concretude do real. Da desistência, porque a desistência pode ser uma revelação: “desisto, e terei sido a pessoa humana” (LISPECTOR, 2009, p. 177).

Só assim se é *húmus*, palavra primeira onde a nossa palavra humana enraíza e pode ser do existir, de existir, desistindo na força (na poesia!), quem sabe, de uma árvore, uma árvore da vida, no impulso erótico das entranhas que se liga ao erotismo das raízes retorcidas, força enraizada do desejo mais premente, truculências monstruosas viscerais e quentes lavas de lama ardente, aquela mãe grávida dos mitos que nos devorarão. Esperar por um enredo como uma semente espera para secar.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Escrevo sem esperança porque sei que qualquer momento, qualquer instante presente é, foi, será o advento do que venho me formando. Escrevo por que sei disso e também por que quase nunca consigo perceber isso que é alheio e próprio. Por isso escrevo, para quem sabe, um outro consiga perceber o que eu não pude: “se a esperança era uma contemporização com o impossível. Ou se era um adiantamento do que é possível já – e que eu só não tenho por medo” (LISPECTOR, 2009, p. 87). Só pude o possível. Menos, talvez. Sei lá porque escrevo, não tenho esperança de alterar qualquer coisa. Não altera nada. No fundo não se quer alterar nada, no fundo, escrevo para desabrochar, revelar não sei bem o quê.

Escrevo como exercício de fotografia, a aventura, a foto como aventura, aquela que me advém, a imagem-luz se fazendo de si mesma, esse devir, essa aventura que sou me fazendo, me fazendo à ela também: eu a animo tanto quanto ela me anima. “O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações – pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua” (LISPECTOR, 1999a, p. 21). Também não pretendo noticiar coisa alguma, entende? Aquele objeto gritante por traz da frase não é nem objeto, nem está por traz de coisa alguma. Gritante apenas. Não sou fotógrafo de rua e tampouco estou por traz de qualquer câmera.

Na *Câmara clara* de Roland Barthes, Jean Paul Sartre teria dito sobre as fotografias nos jornais: “a fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidades particulares” (BARTHES, 1984, p. 36). Assim também queria que se constituísse o que escrevo, este diálogo com o que escreveu Clarice quer ser *diálogo*, mas com quem? Contigo? Palavras parecem ser imagens que não constituem a coisa alguma que não quero

noticiar justamente por se parecerem com tantas outras coisas. Coisas que pintam, assim do nada, diferentemente para cada um de nós, entende?

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Em uma das versões do manuscrito *objeto gritante* ou *Por trás do pensamento*, ela diz que não quer mais ter que se defender com sofismas, e que quer se livrar desses artifícios de linguagem com os quais se consegue defender muito bem qualquer posição:

quem sabe – eu que agora me defendo menos, largue pelo caminho o raciocínio sofisma. Talvez eu não precise mais “ganhar” para me defender. O sofisma faz ganhar muito em discussões – há anos que não discuto – e em explicações para si mesma com as próprias ações inexplicáveis etc. De agora em diante gostaria de defender-me somente assim: é porque eu quero. (LISPECTOR, 2019, p. 114)

Clarice queria o indefensável. Talvez porque por mais importante que fosse a posição a ser defendida, nenhuma era a mais premente necessidade. Quando começou a pintar, Clarice disse que seu ideal era pintar um quadro de um quadro. Pois bem, eu quero escrever um livro de um livro. Mas, entenda, *eu quero* já não tem a ver com uma vontade subjetiva. Querer tem a ver com a questão que necessitamos percorrer. Não à toa, as palavras “questão” e “querer” originam-se, respectivamente, de *quaestionis* e *quaerere*, cujo significado é o mesmo: ambas dizem de um empenhar-se em uma busca, um procurar. O querer sempre pressupõe uma ausência que se presentifica em toda questão como necessidade de empenho na busca. A etimologia que enraíza *querer* e *questão* (*queror*, soltar gritos de lamentação, gemer, suspirar, murmurar, sentir) dissolve o voluntarismo sofismático do *eu quero* e o projeta no jogo em que perder e ganhar carecem de sentido, feito e refeito que ele é no caminho da linguagem.

Imperfeito o que escrevo. Uma crítica do fracasso, lembra? “Não quero escrever por hábito, mas por necessidade” disse Clarice em uma entrevista². Assim, também aqui, escreve-se, talvez, menos por hábito que pelo habitar a escrita que se demora a chegar. Pelo necessitar. Necessitar da espera. Perdão: peço paciência.

A mais premente necessidade de um ser humano era torna-se um ser humano. Nada original é um livro de crítica literária. E este não tem nada além de minha conversa confusa, superficial com alguns livros de Clarice Lispector. Superficial porque a obra de Clarice é abissal e eu tenho pouco fôlego. Superficial porque, “afinal, não é só a profundidade que existe. A superfície é também um aspecto real”³ e a realidade se revelando é o que interessa.

“Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (LISPECTOR, 2019, p. 31). As coisas pintando a si mesmas, pintando. E, novamente, seguimos Clarice que tinha por método de pintura ir seguindo os veios da superfície de madeira que dava suporte às obras. Seguir as superfícies da

² CAMBARÁ, Isa. “Clarice Lispector: Não escrevo para agradar ninguém”. *Folha de São Paulo*, 10 de set. 1975.

³ *ibidem*

madeira dava vislumbres da profundidade pintada. “Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa” (LISPECTOR, 1999a, p. 20).

Em essência, sem um ideal, nesta experiência crítica, mestre é Rodrigo S.M., o autor (na verdade Clarice Lispector). Mas também outros narradores que, em Clarice, afivelam livremente as máscaras do existir e interpretar mundos incorporando-os, são personagens no grande teatro que o conjunto da obra da escritora apenas delinea. A vida é sempre maior que a vida. Sim, as vozes narrando os romances de Clarice nos revelam esse jeito de ser no jeito de ser de cada um dos personagens. Todos mestres aprendizes no torvelinho, no tornarem-se o que são, no que são, mesmo os que são o avesso do que são. Lucrécia, por exemplo, aparentemente, personagem falhado, no legaria uma aprendizagem negativa de ser ao fugir de si para as representações artificiais da realidade social da cidade em que está sitiada. Segundo Claire Williams (2006, p. 59) Lucrécia é aquele quadro de um quadro buscado por sua criadora. E, neste caso, interessantíssimo pois, “qualquer retrato dela era mais real do que ela própria” (LISPECTOR, 1982, p. 71). Ser mais real do que si próprio, para eu ser mais forte do que eu. É um destino?

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Pintar um quadro de um quadro, fazer, de algum modo, que a linguagem alcance o símbolo da coisa na própria coisa, realizar que no final nunca houve símbolo da própria coisa, pois na própria coisa habita o próprio de cada coisa, nunca houve o final porque tudo é já um principiar de tudo. Tudo isso tem uma intimidade com a necessidade mais premente de tornar-se o que se é, com este ir narrando o desfazimento das narrativas que nos embrulham, que nos constituem.

Quero ser o quando desse acontecimento, quero ser o quadro: mais real do que a personagem que sou (sou personagem nesta trama e, evidentemente, uma das mais importantes) para que, quem sabe, eu possa ser realmente quem sou. Ou isso, ou (explosão) um fracasso. O que é mais provável em casos críticos como este. Um fracasso que é ironicamente belo e bom porque é verdadeiro e que é porque é, como uma malnutrida florzinha de nada, como capim seco de beira de estrada. Bom mesmo de atear fogo.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Volto ao livro dos prazeres todo rasurado de minhas inquietações marginais, contemplo aquele enigma que já me devora e, na sequência da frase desnorteante, na página seguinte, as primeiras palavras ratificavam o necessário por vir, numa sentença que me fez recordar a noite do dia no chão quieto: “E houve a noite de terror.” (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

*

E agora, “devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica” (LISPECTOR, 1999a, p.15)? E se a inspiração caótica fosse apenas mais uma das várias versões da história, ambas

imaginadas? E se toda história não passar de uma inspiração caótica? Se eu já fosse a voz viva escorrendo no teu ouvido de rei da Dinamarca diria algo como:

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.

O que te direi? (...) Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas.

(LISPECTOR, 2019, p. 37)

Não, não. É só brincadeira. O jogo que jogamos, lembra? Claro que não posso te jogar assim no vazio analítico desse método. Não posso nem querer que tu aceites isso como método, “o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra”, não posso porque é desumano demais. Mas veja que a liberdade não é humana. Fosse ela humana não precisaríamos conquista-la dia após dia da morte nossa de cada dia. “Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir (...) e acima da liberdade, acima de certo vazio crio ondas musicais calmíssimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo?” (LISPECTOR, 2019, p. 84-90).

Não me olhes torto assim. Minhas palavras nunca são minhas. Te convido para ver comigo, não ver a mim, mas a ti mesmo, comigo. Te convido a ver como quem ouvisse chuva em alto mar, de olhos fechados e mãos atadas. Ainda não?

Pois, então, escuta este outro apelo que é mais próximo de nossa imagem e semelhança. Acolhe-o como se fosse eu mesmo que o tivesse inventado:

- Ah, não retires de mim a tua mão, eu me prometo que talvez até o fim deste relato impossível talvez eu entenda, oh talvez pelo caminho do inferno eu chegue a encontrar o que nós precisamos – mas não retires tua mão, mesmo que eu já saiba que encontrar tem que ser pelo caminho daquilo que somos, se eu conseguir não me afundar definitivamente naquilo que somos.

(LISPECTOR, 2009, p. 72)

Mas não te enganes, ele diz outra coisa nas mesmas palavras: o relato é impossível, e não apenas é impossível ser o que não se é, como também é desnecessário. Aceitemos o caminho sabendo que ele é o tortuoso, o do inferno de sermos e que seu perfazimento é manter-se no imperfeito: não afundar definitivamente, talvez, seja o mesmo que manter aquela coisa, a questão comovente, a força motriz do movimento, preservar a matriz do pensamento assim: indefinida. Não, não. É só brincadeira. Não “vê, meu amor, [que] já estou perdendo a coragem de achar o que quer que eu tiver de achar, [que já] estou perdendo a coragem de me entregar ao caminho e já estou nos prometendo que nesse inferno acharei a esperança”? (LISPECTOR, 2009, p. 72).

Eu sei. É tudo irritantemente enigmático. Não é de propósito, acredite. É que a questão não se dá sistematicamente, sua ambiguidade não aceita o cabresto cartesiano. Por falar em ambiguidade (essa é uma palavra que devo ter que repetir muito para entendê-la), perceba que o apelo que te fiz, fiz pelas palavras de G.H. e que, muito provavelmente, a esperança prometida terá a ver também com a concretude de um inseto verde e magro, leve e delicado como a vida pode ser. Aliás, pode ser que tenha a ver como algo que mais pausa do que vive, como o que se diz em um conto de Clarice, *Uma esperança*. A ambiguidade da questão é a mesma da esperança:

contemporaneidade com o impossível, ou antecipação do possível? Não sei. Mas sei que a dúvida aqui é tão pedra de troque quanto em Descartes, apenas que disfarçada de ironia, ela pode se ajeitar melhor sob o lençol curto que é qualquer referencial teórico, quando teoria já não for *metahodos*, ou seja, quando já não for caminho se alongando no horizonte. Sim, será insuficiente toda referência que se pretenda apenas marco referencial plantado no meio do percurso, que seja apenas pró-tese e não já as pernas próprias do caminhante incorporadas. Por isso incorporo a dúvida que não é de ninguém.

Muito estranho está ficando o encaminhamento dessas linhas mal traçadas, estes rumos noturnos nas entranhas da terra ou pela superfície do mar, em todo caso, sem luar algum, por minguate que seja para alumiar.

Talvez ajude se eu recomeçar assim: por uma lembrança pesquisada não tão rigorosamente:

Aquele *tornar-se* humano a que se refere a frase de Clarice Lispector como necessidade mais premente, já era retomado por Píndaro em sua segunda Ode Pítica, composta aproximadamente cinco séculos antes de Cristo. Ali, também, *tornar-se* era pensado como um imperativo de ser humano, e tal imperativo concentra sua potência radical em um verso que convoca o homem a “chegar a ser o que ele é, aprendendo” (*Genoi 'óios essi mathon*). *Torna-se* é, aqui, um empenho, um esforço por *chegar a ser*. Chegar a *ser* aprendendo o que se é, entretanto, implica chegar a *saber* o que se é e, é assim, porque, desde muito antes do poema de Píndaro, o conhecimento de si já era considerado o princípio da sabedoria. E esta é algo que se aprende desde sempre. Mas, quando é, exatamente, “muito antes” e “desde sempre”?

Posso tentar fazer outro começo, com esta outra lembrança que parece decorrer da anterior:

“Conhece-te a ti mesmo!” (*gnothi seauton*) é o ensinamento de vida ora atribuído a um dos Sete Sábios da Grécia⁴ (provavelmente, Tales de Mileto), e que muitas vezes é tido como preceito divino para a auto-realização dos homens. Muito antes de Sócrates, já era bem conhecido o preceito que estava inscrito na entrada do templo de Apolo em Delfos.

⁴ Vinte e dois homens foram citados como pertencentes ao grupo dos sete sábios: Tales, Pítaco, Bias, Sólon, Quílon de Esparta, Cleóbulo, Periandro, Míson, Aristodemo, Epiménides, Leofanto, Pitágoras, Anacarses, Epicarmo, Acusilau, Orfeu, Pisístrato, Ferécides de Siro, Hermíoneo, Laso, Panfilo e Anaxágoras. Nunca houve um consenso entre os historiadores, os únicos que sempre pertenceram ao grupo são os quatro primeiros da lista. No texto atribuído a Higino (cf. CRESCENZO, 1988), os sete sábios são: Pítaco de Mitilene, Periandro de Corinto, Tales de Mileto, Sólon de Atenas, Quílon de Esparta, Cleóbulo de Lindos e Bias de Priene. PLUTARCO (1922) lista os sete sábios como Tales, Bias, Pítaco, Solon, Quílon, Cleóbulo e Anacarses. PLATÃO (2002), no diálogo intitulado Protágoras, expõe a seguinte lista: Tales, Pítacos, Bias, Solon, Cleóbulo, Mison e Quílon. Aos Sete Sábios da Grécia eram atribuídas grande quantidade de máximas e preceitos (sentenças proverbiais), por todos conhecidas. Algumas eram tão famosas que foram inscritas no templo de Apolo em Delfos.

Ah, e aqui, algo interessante neste jogo: por mais de doze séculos Delfos era o polo, a *polis* para onde convergiam aqueles que precisavam decifrar enigmas, receber oráculos, enfim, aqueles que queriam alcançar a iluminação e saber de seu destino. De todas as partes do mundo helênico, peregrinos se dirigiam para o templo erguido naquela cidade em honra do filho de Zeus, Apolo, o deus sol, da luz da verdade e da divina distância. A estrela do desejo os guiava enquanto remoíam suas dúvidas, males e aflições. Não é difícil imaginar alguns entoando hinos ao deus dos caminhos, Hermes, recriando histórias escutadas aqui e acolá, inventando mantras pessoais, repetidos ao longo do percurso para terem certeza de que não esqueceriam da questão que os movia quando estivessem face a face com o divino. Quem sabe se aquele entoar criativo que inventavam já não se fazia como a resposta, a cura miraculosa de que tanto necessitavam. Talvez eles precisassem não do oráculo em si, mas do caminho até ele. De qualquer forma, este só se obtinha no próprio caminhar.

Uma das histórias que, certamente, os peregrinos conheciam e recontavam era aquela que se relaciona com o mito de fundação do local sagrado. Há várias versões desse mito tradicional. Em uma delas (Cf. HIGINO, 2009), o templo é considerado o “umbigo do mundo” por se acreditar que ali convergiram e se encontraram as duas águias soltas por Zeus das extremidades da Terra (Gaia), quando quis saber a localização do ponto equidistante, o ponto médio daquele domínio. Na direção exata do ponto de encontro do voo das águias, aos pés do monte Parnaso, determinou-se o tal ponto demarcado pelo *omphalo* (umbigo), uma pedra cuja forma ovalada prenunciava bons augúrios de prosperidade aos que a encontrassem.

Porém, ainda segundo o mito, ali também era a morada de Píton, a serpente gigante, filha de Gaia originada do lodo da Terra nos tempos primordiais e, desde então, responsável pela guarda do *omphalo*. A serpente, outrora, teria sido enviada por Hera para perseguir e impedir que a ninfa Leto, grávida de Zeus, desse a luz aos gêmeos, Apolo e Árthemis. Ocorre que, ao descobrir a morada do monstro, Apolo fora vingando os sofrimentos da mãe e, com flechas de luz, matou a serpente. A Terra, então, se abriu em fenda para acolher o corpo do monstro de cujos fragmentos sobem os vapores entorpecentes responsáveis pela mediação entre os deuses e a *pítia* ou *pitonísia* (nome dado à sacerdotisa que proferia o oráculo dos deuses em honra à Píton, guardiã originária do local sagrado). Ao saber do ocorrido, Zeus recomenda a Apolo que se purifique, pois matara a filha de Gaia, ao que o Jovem deus constrói o templo oracular e institui a realização de jogos fúnebres, os Jogos Píticos, em que se celebra as realizações apolíneas, mas também o respeito às forças ctônicas que lhes desafia. Ao vencedor dos jogos são compostas e cantadas odes, uma das quais é aquela de Píndaro, citada anteriormente, instigando a conquista maior de ser humano: chegar a ser.

As imagens do mito desdobram-se a perder de vista, mas aqui, quero meditar a partir daquela imagem instigante que parece estar na origem do questionar e que se afigura como um fantasma, um gatilho, uma metáfora para o que nos provoca a pesquisar: o próprio Zeus *quer* saber o mundo e procura por seu centro. Para tanto ele precisa medir a Terra, o que implica em reconhecer sua razão (*ratio*, medida). Neste sentido, somos levados a interpretar o mito como o reconhecimento do imperativo da razão, da justa medida como ideal necessário de todo o saber, o saber da terra em sua integralidade. Perceba, nada disso é incorreto e é esse o ideal que se projeta sobre quase todos os aspectos dos estudos sobre a civilização grega e é esse mesmo ideal que se extravasa ao longo da história sobre a configuração de nossa época, ainda é ele o paradigma a ser aprofundado ou negado. É por ele que pautamos a necessidade de tornarmo-nos quem somos. E nada disso está incorreto.

Ocorre que nossa necessidade não carece apenas de razão. Fosse assim, teríamos a certeza de um ponto final de absoluta plenitude no término do percurso, um ponto em que a felicidade seria racionalmente realizável, já não atentaríamos para o destino humano, reduzido a um mero ponto de chegada totalmente previsível para cada um, pois o perder e o ganhar já estariam dados inexoráveis. Fosse assim, o mito terminaria no justo momento da determinação do próprio *ômphalo*.

Corro o risco de ser interpretado como alguém que quer saber de seu próprio umbigo. “Elucubrações entorno do umbigo” foi como um repórter se referiu acerca do modo como certa crítica literária classificava a obra de Clarice Lispector. Ela respondia que era verdade que não lhe interessava os fatos em si, mas sim a repercussão destes na vida dos indivíduos e que, sob este ponto de vista, seus livros eram comprometidos com os homens em geral e que a realidade não era um fenômeno puramente externo. E talvez seja assim o que eu quero aqui. Este querer só é querer meu na medida da necessidade premente se dando a cada ser humano como possibilidade de chegar a ser o que já é. Já não te disse isso? E é disso o que nós, eu e tu, precisamos, concorda? E não foi isso o que te prometi quando te apelei para não soltar esta mão que escreve? O umbigo tampouco é o meu umbigo, mas é o meio da própria terra que nos irmana e que há de nos acolher, por mais terríveis que sejamos. Nada disso nos desobriga de cuidar de ser o que somos, porque o terrível mesmo é não nos tornarmos em nós próprios, empacar no impróprio de ser. No Édipo de Sófocles, o coro alerta:

Olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo,
decifrador do enigma insigne. Teve
o bem do Acaso - *Tykhe* -, e o olhar de inveja
de todos. Sofre à vaga do desastre.
Atento ao dia final, homem nenhum
afirme: eu sou feliz!, até transpor
- sem nunca ter sofrido - o umbral da morte.

(SÓFOCLES, 2002 p. 111)

O mito de Delfos, narra acima de tudo não apenas o desastre, o desmonte dos astros, mas também sua harmonização no estabelecimento de um lugar de consagração para mortais e imortais, é o nascimento, a fundação de uma cidade em que deuses e homens se comunicam. Neste sentido, a curiosidade divina em saber a medida da Terra não se desassocia de seu interesse por procurar por aquele lugar de onde ela e tudo o que nela há brotam de si, o seu ponto originário. O conhecimento que ali se manifesta é o conhecimento do mundo e a divindade manda que ele se faça em voos.

Estes voos interessam por serem originários. Interessam por procurar o ponto originário de tudo o que há e pode haver em nosso caminho. Vou tentar acompanhar seu vulto passando de um abismo para o outro, como o incenso ofertado, como os vapores subindo aos céus das entranhas da terra pelas entranhas da terra, o ar que respiramos.. Vou tentar e já te digo o que sei: que meu fôlego é mortal. A imagem desses voos engatilha o pensamento e nos deixa a espera de ouvir o seu disparo, seu disparate:

Se considerarmos o mito para fora dos limites que a mitologia lhe atribui, se ele puder ser experimentado como manifestação do real, como realização de algum sentido querendo a totalidade em cada sentir, se ele puder ser incorporado como realidade se realizando e pedindo em cada realização cada vez mais daquele sentido, do sentido que sempre se perde, repetindo-se, no cotidiano de um rito que não descamba para o meramente simbólico, porque já não precisa apontar para nada, para nada além; enfim, se o mito puder ser lido como manifestação das questões que nunca e sempre esquecemos, pois já são o que são e nos constituem, então, essa leitura poderá ser uma escuta de si como miríade de questões, perdendo-se no corpo nosso, no corpo que vamos conquistando da morte a cada instante que passa. Isto que é e que passa e que passa para tornar-se outra coisa. Coisa que passa. Permanece passando, entende? Desde que o corpo é corpo e o sague nos irriga, desde sempre.

Escuta comigo o marulhar daquele rio que eu não posso saber de tão teu que ele é. Não sei se isso é possível.

Mas, se isso for possível, (percebe como é boa a ambiguidade da esperança que te prometo) então, o tal templo de Apolo em Delfos pode bem deflagrar coisa assim para nossa companhia: o encaminhamento de dois percursos que juntos configuram a totalidade da terra, do mundo, pensado como aquilo que se pode conhecer. A esses dois percursos, dois lados do mesmo que se abraçam mutuamente, que se debruçam um no outro na conformidade esférica do pensamento, a eles poderíamos chamar, ainda que de forma precária e banal, de Oriente e Ocidente.

Uma das coisas que há de instigante nesta imagem é que, no que pese serem duas as águias de Zeus perfazendo duas trajetórias diferentes, o voo de ambas, se considerarmos o vértice circular

da terra (não cogitado na época da criação do mito), engendra um mesmo movimento que abraça todos os gestos no aberto do céu: é uma metáfora potente da demanda que o “conhece-te a ti mesmo” implica: é o chegar a ser o que já se é, o tornar-se pensado como questão que impulsiona e faz vibrar tudo ao entorno, esse bater de asas. O tornar-se como um retornar constante do mesmo, da mesma questão diferindo-se nas possibilidades de trajetórias, em todo o caso sempre revolucionárias.

Se é possível acompanhar esses percursos do mesmo para o si mesmo, eu não sei. Mas passei a sentir assim desde o dia de minha orfandade: é a mais premente necessidade. Necessidade que a obra de Clarice não apenas reconhece, mas faz lembrar a cada passagem, recolhendo, rítmica, esta absurda composição: esquecer-se do que já se é, lembrar-se de que ainda não se é para ir sendo, não apenas símbolo, mas desígnio, risco de vida, trajetória que conflagra e conflagra-se toda em seu acontecimento mítico: o narrar dando-se numa escritura de vida, escritura da vida, entende? Não entendo. Meu deus, Clarice, porque me mostraste a confusão?

Mas isso é anterior à Clarice Lispector e sua obra. Pode ser. Porém, como pensar o anterior e o posterior se o que se insinua no empenho por chegar a ser é o próprio ponto de referência, a própria pontualidade a que o antes e o depois apontam, o próprio poder apontar (o sentido) ao que quer que seja, o próprio *é* do que quer que seja, o ser sendo, quer dizer, tornando-se sempre alguém e sempre além do antes e do depois. Isso foi uma pergunta do tamanho que a dúvida pode ter. Por isso Descartes precisou da análise, da abstração do intelecto. É mais fácil dividir as coisas grandes em pedaços pequenos que caibam na mão? Pode ser. Mas segmentar a realidade é justamente o que faz escapar de nossas mãos sua inteireza. e, parte dela, já não pode ser ela toda, não é? Não sei. A resposta mais autêntica a quase tudo o que se me questiona seria: não sei. Não é uma fuga fácil, sobretudo porque não é uma fuga de que se possa escapar o que me faz pensar que o fugir da coisa talvez seja a própria coisa.

E é assim que acabei fazendo do que lembrei da experiência de leitura da Clarice, (sim, porque te falo de um futuro que se deu) da loucura daquela musa, uma coisa. É aquele tropeço se repetindo, entende? E este texto, dança desengonçada que tento, bem pode ser o ritual não de um voo, mas de um cair, cair em tentação, justamente a tentação de saber. A queda da serpente gigante... viu como o mito é um e é muitos? Mas eu não sei. Nada quer se harmonizar e isso não tem nome. É música de deus, a coisa. Não sei se deus é um riacho descendo pelas pedras, vindo por uma fissura do fundo quieto da terra ou se isso é apenas a parte do circuito que a água faz. A água foi deus um dia. Antes disso, antes de ser coisa, ela atravessou o céu. Deus do céu, eu não sei mais o que falo.

Ocidente e Oriente são imaginações geográficas, grafias, escritos que a terra vai desenhando, quer dizer, traços de Gaia, o registro que o mito faz de algo (que eu não sei o que é e)

que se dá a ver na distância do entorno e o entorno lhe atravessa, é atmosfera invisível de Gaia. Gaia é seu próprio *onphalo*, a esfera em meio ao que lhe envolve, o que lhe envolve é o aberto invisível do céu. Acontece que, mergulhadas no céu, as águias de Zeus testemunham Oriente e Ocidente e, ao mesmo tempo, inscrevem-se, desenhando-se não apenas bichos que nascem e morrem, mas voo de imaginação..

Se não me entendes, pode ser que seja por uma falha na organização do raciocínio, uma desarticulação de ideias, falta de medida, falha de razão (*ratio*). Mas também pode ser que seja porque eu queria pensar o tempo todo aquilo que é sem medida, a desmesura que há em tudo ser apenas nomes, palavras arbitrariamente determinadas do nada. Por outro lado, pela desmesura da linguagem não parecer ser possível chegar aonde quer que seja sem semelhante designação arbitrária, este risco em que sempre se arrisca um passo (o primeiro?): já haver um nome em que se imaginar, um nome em que se insinua o ágrafo acontecimento celeste nas grafias que a terra gesta, os rumos traçados no corpo de Gaia, as geografias todas que me atravessam e desarticulam: vai ver “só assim sou eu no mundo” (LISPECTOR, 2019, p. 84).

É uma prisão não poder pular a própria sombra, uma prisão cujo contrário, se existe, é impossível de ser designado, é o ponto inominado no círculo, o miolo da esfera ardendo. De algum modo, já haver um nome é nos esquecermos da coisa radical aquém e além do já haver. Tudo isso é uma loucura, não é? Te falei que era um inferno. A linguagem é um inferno de morrer.

Quando foi que nos habituados a isto, a esta espécie de sono? Nos lembrarmos de soslaio da raiz do imaginar pode bem ser, não um jeito, mas o jeito de habitarmos esta terra: poeticamente, aquelas palavras estalando entre meus dentes em estilhaços frágeis, ocidente em setas de sol, oriente em alvo vazio, terra, voo, deus, mundo tudo vibrando forte na boca, gutural palavra vermelha de Holderlin, mortal, que como muitos, como poucos, chegou a ser louco de tanto lembrar.

E houve a noite de terror depois de *a mais premente necessidade de um ser humano era chegar a ser..* Mas, nenhum caminho de despertar. No escuro, face a face consigo mesma, Loreley, a sereia em solidão conquistando a própria humanidade, já nem pede uma resposta por que sabe que ela não a tem, porque sabe que ela já é a resposta. Lori só não sabe o que fazer com o próprio tamanho. É que saber que a medida *sou eu* não diz nada sobre que medida deve tomar *eu sou*. Nada diz a desmedida, nada nos diz a grande resposta. O que pedir?

Pede-se vida.

Mas já não se está tendo vida?

Existe uma mais real.

O que é real?

E ela não sabia como responder. Às cegas teria que pedir. Mas ela queria que, se fosse às cegas, pelo menos entendesse o que pedisse. Ela sabia que não devia pedir o impossível: a resposta não se pede. A grande resposta não nos era dada. É perigoso mexer com a grande resposta. Ela preferia pedir humilde, e não à sua altura que era enorme: Lóri sentia que era um enorme ser humano. E que devia

tomar cuidado. Ou não devia? A vida inteira tomara cuidado em não ser grande dentro de si para não ter dor.

Não, não devia pedir mais vida. Por enquanto era perigoso. Ajoelhou-se trêmula junto da cama pois era assim que se rezava e disse baixo, severo, triste, gaguejando sua prece com um pouco de pudor: (...) faze com que eu não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que me lembre de que também não há explicação (...), faze com que eu receba o mundo sem receio, pois para esse mundo incompreensível eu fui criada e eu mesma também incompreensível, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la, abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que eu como, o sono que durmo, faze com que eu tenha caridade por mim mesma pois senão não poderei sentir que Deus me amou, faze com que eu perca o pudor de desejar que na hora de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém.

Não era à toa que ela entendia os que buscavam caminho. Como buscava arduamente o seu! E como hoje buscava com sofreguidão e aspereza o seu melhor modo de ser, o seu atalho, já que não ousava mais falar em caminho. Agarrava-se ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde ela fosse finalmente ela, isso só em certo momento indeterminado da prece ela sentira.

(LISPECTOR, 1998b, p. 55-57)

A peregrina deixa-se ajoelhar, por um instante no meio do caminho da noite escura e murmura uma prece e a oração é como que um atalho que a faz, em algum memento, chegar mais perto do sagrado que habita em si, mais perto do seu melhor modo de ser. Como chamar isto, esta coisa, este modo de ser?

Nomes, é isso! Preciso que me acordem uns nomes para eu cantar a coisa sem nome contigo, de mãos dadas.

Em *Onde estivestes a noite* (1974), um de seus últimos livros de contos, Clarice Lispector se põe a descrever um despertador na narrativa que constitui “O relatório da coisa”. Talvez, mais que isso, neste texto a linguagem se lança a descrever não o despertador, mas um despertar, despertar já cansado e impaciente, para aquela mesma questão que Clarice, então com 54 anos, estivera desde muito cedo atenta: o tempo, essa coisa que parece se prender e se livrar nas coisas e, aqui, especificamente, naquela coisa que, segundo a técnica moderna, melhor o corporificaria: um relógio. Um relógio chamado Sveglia. Lembro do conto porque sei que vou fazer da questão uma coisa, porque sei que não sei fazer isso de outro jeito.

“Sveglia” [a coisa] “não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto de relatório. Chamo de relatório do mistério. E faço o possível para fazer um relatório seco como champanha ultrasseco. Mas às vezes – me desculpem – fica molhado. (...) Poderia eu falar em diamante em relação a Sveglia?

Não, ele apenas é. E na verdade Sveglia não tem nome íntimo: conserva o anonimato. Aliás Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro” (1999, p. 60-61)

Isto – que é anônimo –, portanto, pode virar um relatório assim como “a água pode ser muito suja mesmo que seja champagne” (-----). Sveglia é um nome, uma imagem entorno da coisa, o próprio mito da coisa atravessando a coisa e, de algum modo, constituindo a coisa tempo. Por que digo isso? Porque o mito é um silêncio grande, sem nome íntimo, que conserva as coisas em

si, em anonimato, entende? Assim é que se pode nomear propriamente uma coisa: conservando-a no anonimato perfeito da imaginação.

Ocidente e Oriente são imaginações. Imaginações entorno da coisa, sobrevoando a coisa. Voar é imaginar. É fazer do ar uma morada, é fazer uma fala, uma voz, muitas palavras do silêncio do ar, do fôlego de vida. Oriente e Ocidente são muitas palavras, de algum modo, constituindo a coisa humana, a coisa que necessita tornar-se. Diz-se: o homem ocidental está acostumado a identificar a realidade com os fatos, ao passo que o oriental entende os fatos como simples reflexos secundários da realidade; o ocidental considera o universo por suas manifestações externas, palpáveis, visíveis e o oriental, pelo contrário, intui privilegiadamente a interioridade, pois a exterioridade não passa de efeito visível de uma causa invisível; ou ainda, para o oriental, o visível é derivado do invisível, assim como o som é derivado do silêncio, ao passo que para o ocidental, o invisível (caso seja real) é efeito do visível, o silêncio é intervalo do som (ROHDEN, 2013, p. 18-19).

Diz-se, também: civilização ocidental, orientalismos, mundo ocidental, cultura oriental, filosofia ocidental, sabedoria oriental, metafísica ocidental, mistério oriental. “Ocidente diz o que se põe, o declinante, o poente, o Oeste, em oposição ao Oriente, que indica o nascente, o levante, o Leste. Ocidental, ocaso, lusco-fusco, crepúsculo, recolhimento do dia na noite” (FILIPPOVNA, 2014, p. 178). De onde vem a luz expandindo-se no meio noite, de onde o sol se levanta, energizando as coisas, lá, é o Oriente.

Mas Oriente e Ocidente continuam sendo a imaginação dessas possibilidades, possíveis histórias da coisa se tornando, naquele jogo de ser, pois, “todo deitar-se, Ocidente, anuncia um Oriente, manifestar-se. Perdura uma dobra entre Ocidente e Oriente, entre metafísica e poética, entre o dar-se da realidade recolhendo-se nas sonoridades do silêncio” (FILIPPOVNA, 2014, p. 179). Oriente e Ocidente são imaginação. Nada a ver com irreais. Mas, onde está a imaginação? Ocidente e Oriente. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o.

E repara que isso é a escrita de Clarice, dela e de seus personagens, contando nossa história num teatro mágico que é o altar de Apolo, palco de Dionísio. E é minha também lembrando outros tempos da queda que experimentei ao ler a energia que atravessou Clarice inscrevendo-se nas coisas que ela narrou. E é nossa essa mesma escritura singrando mares de lágrimas, profanando templos, nós tomando consciência de nossa permanente queda humana até o amor do nada que nos difere, nós percebendo que aquelas quedas todas até aqui começavam a fazer a vida de cada um de nós, como tu sabendo em segredo de teus pecados e eu dos meus. Porque “o pecado renovadamente original é este: tenho que cumprir a minha lei que ignoro, e se eu não cumprir a minha ignorância, estarei pecando originalmente contra a vida” (LISPECTOR, 2009, p. 96).

Repara que somos nós querendo dialogar, querendo nos livrar da culpa gatuna que nos empobrece. Nós imaginando palavras aladas, asas querendo chegar aqui, querendo abraçar, felinamente agatanhar as costas do que já desconfiávamos ser mais do que um eu, umbigo do mundo, templo arruinado, nós desejando a presença do que ainda não tem nome, aflitos, nós todos contando mais uma história no mundo incomensurável.. Porque todo *aqui* pode ser centro do mundo se para lá nos encaminharmos; porque todo Sveglia pode ser o tempo oportuno, a hora da estrela se levantar; porque sob nossos pés a terra se abre e cada pegada vibra até o cadáver de Píton, ela ainda dança sedutora e nos inebria para cantar, para inventar uma nova oração alegre ou triste de ser sempre acerca de uma essência não *cantabile*.. Porque o autor do oráculo de Delfos não retira nada do próprio silêncio que é sem autor⁵:

O verdadeiro pensamento parece sem autor.

(...) A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar sem pensar-sentir. (...) Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade - que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo. (LISPECTOR, 2019, p. 89-90)

O verdadeiro pensamento é uma prece, o verdadeiro pensamento comunica-se com ele mesmo. É um deus que brinca conosco, e “que me deixara ver. Pois Ele sabia que eu não saberia ver o que visse” (LISPECTOR, 2009, p. 92):

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. Não significa nada além de A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano.

Chega!

Assim disse o oráculo assinalando o mistério: “De qualquer ponto em que se estava partia-se para o longe. Nunca se viu tanto caminho” (LISPECTOR, 2019, p. 68).

⁵ Sobre o autor do oráculo de Delfos, Heráclito (fragmento 93; 1991, p. 83) escreve: “O autor, de quem é o oráculo de Delfos, não diz nem subtrai nada, assinala o retraimento”. Em *Água viva* (2019, p. 70), narrativa que parece performar um rito do indizível, lemos: “A coragem de viver: deixo oculto o que precisa ser oculto e precisa irradiar-se em segredo. Calo-me. Porque não sei qual é o meu segredo. Conta-me o teu, ensina-me sobre o secreto de cada um de nós. Não é segredo difamante. É apenas esse isto: segredo.”

2. *Sim. A vida é muito oriental* ou **O caminho do grande silêncio.**

De qualquer ponto em que se estava partia-se para o longe. Nunca se viu tanto caminho.

Clarice Lispector

O verdadeiro oriente não é geográfico, mas sim humano, é a origem da luz, a alvorada da verdade, o nascimento da consciência da Realidade que, em última análise, é o Eu divino no homem, o seu verdadeiro centro indimensional. Ex oriente lux.

Huberto Rohden

Sei que não estamos prontos para encarar a esfinge da vida. E, no entanto, “Sinto que viver é inevitável” (LISPECTOR, 1999b, p. 141). Foi o que ela escreveu em uma crônica publicada no dia do meu aniversário, muitos anos antes de eu nascer. “Desde sempre” uma aflição semelhante à nossa não é o que move a milenar sabedoria oriental? Uma das águias testemunha meio mundo de coisas. Ela parecia tão tranquila naquele dia, intuindo a primavera: “Sei o que é a primavera porque sinto um perfume de pólen no ar, que talvez seja o meu próprio pólen, sinto estremecimentos à toa quando um passarinho canta, e sinto que sem saber eu estou reformulando a vida. Porque estou viva” (LISPECTOR, 1999b, p. 141).

Entre as muitas manifestações, uma intuição muito forte de que a harmonia do mundo depende de se dar o nome certo às coisas em constante mutação, raiou no Oriente uma maneira de criar pontos de referência para a compreensão da realidade. A rosa dos ventos foi imaginada no Egito antigo e foram os chineses, século I, que inventaram a bússola. Talvez por isso eu penso na China antiga e em como tal expressão soaria inexata: *dar um nome* às coisas.

Dar um nome nunca é bem o caso em uma tradição que sabe ser qualquer *nome* (inclusive este: *nome*) já a própria manifestação, a própria coisa sendo naquele acontecer, jamais uma coisa de outra coisa anterior, jamais um símbolo. Sendo a coisa já seu próprio nome, seu nome apropriado de tudo o que a coisa é, toda aflição no Oriente antigo giraria em torno, não de dar, mas de se descobrir os nomes das coisas. Mas, sabendo que eles, os nomes-coisas, sempre mudam como as estações, os sábios orientais não podem mais nada fazer senão serenar. Em outra crônica, Clarice diz não ter decifrado a Esfinge: “mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada uma com seu mistério” (LISPECTOR, 1999b, p. 352). Essa mútua contemplação encena o próprio enigma, a própria questão que se recoloca, fosse o jogo de espelhos, um de frete para outro. É uma atitude semelhante a esta, (manter-se na contemplação acolhedora do infinito mistério replicando-se) o que nutre a potência semântica entorno da criação dos hieróglifos e ideogramas na cultura oriental. Na china antiga, com eles, buscou-se compreender as mutações do real como realidade do universo.

A Fu Hsi é atribuída a criação da base da sabedoria chinesa justamente por ter criado uma série original ideogramas que constituem a origem do que hoje conhecemos por *I ching* (*Yi Jing*), originalmente, apenas *I*. Perceba, ainda estamos no registro do mito, portanto a passagem de Fu Hsi sobre a terra não pode ser confrontada com quaisquer parâmetros de historicidade surgido posteriormente. De qualquer forma, é útil pensar que se acredita que, por volta de 5000 aantes de Cristo, aquele mestre mítico teria estudado o céu, a terra, os organismos e descoberto os *Kua*, novas figuras posteriormente chamadas de trigramas, ou hexagramas, segundo a clássica tradução para o inglês feita pelo sinólogo James Legge em 1882.

As oito trigramas originais constituem o *Pa Kua* que é uma referência a um mito universalmente referenciado pela arqueologia de povos primitivos nos quatro cantos do planeta, relatado em várias narrativas fundadoras de culturas ancestrais. Segundo tal mito, todos os seres eram provenientes do útero da mãe cósmica, deusa-mãe, mãe terra, feminino informe primordial. Em chinês tal potência divinizada se diz *Nu Kua*, geradora de mundos.

Pa Kua são concebidos como gestos de *Nu Kua* que, por sua vez, constituem o *I* cujo o ideograma correspondente encerra em si o manifestar de tudo o que aqueles novos desenhos-mundos, aquelas novas escrituras nos fazem experimentar: o sentido de *I* é mutação constante e, por ser constante, *I* é também a não-mutação. Os dois principais expoentes da antiga sabedoria chinesa – Confúcio (*K'ung-fu-tzŭ*, o Mestre Kong) e Lao Zi (*Lao-Tzu*, *Laotze* ou *Lao-Tsé*, O Velho Mestre) – desenvolvem interpretações e estabelecem articulações de pensamento a partir do espanto criativo que a extrema ambiguidade de *I* provoca.

O ideograma *ching* (livro clássico) constitui uma dessas interpretações. Trata-se de um acréscimo posterior aos escritos ancestrais de Fu Hsi quando foram compilados por Confúcio no florescer da dinastia Chou (1150-249 a.C.) e é por essa compilação que tomamos contato com o Livro das Mutações, cujo sentido de método de prever o futuro (como foi recebido no ocidente) é já uma diluição da construção oriental em torno da questão fundadora de sentido que é rememorada na frase de *Uma aprendizagem ou Livro dos prazeres*. Muito mais do que um método de adivinhar o futuro, no *I ching* intui-se os rumos dos diversos afluentes do pensamento oriental.

Assim, como na frase de Clarice, o Livro das Mutações projeta a luminescência como destino do *tornar-se* em que este é o necessário jogo de mutações a que o humano está submetido necessariamente. Seu sentido profundo radica no reconhecimento de que estarmos vivos em meio às coisas – as coisas também em viva mutação – é uma circunstância inevitável que decorre do fato de sermos gestos da grande potência criativa e que, ela mesma, mãe geradora, é puro gestar, digno de culto e honra, ao longo das gerações.

Neste sentido, o surgimento do *I ching* conflui com os desdobramentos sociais que os clãs ancestrais experimentavam na procura por harmonização das relações de seus indivíduos, e por

isso, enraizou-se como princípio das instituições sociais daqueles povos. O princípio do *I ching* reconhecia as mutações, mas compreendia que o próprio reconhecer das mutações (configurado no próprio gesto de criar ideogramas) era ao mesmo tempo uma intuição de permanência. O misticismo que surge no oriente e que irá influenciar todos os outros misticismos do mundo percebe justamente isto: que a sabedoria é procurar captar as regularidades presentes na diversidade imediata dos acontecimentos.

No contexto oriental, procura-se compreender a natureza como um fluxo incognoscível cujos aspectos podemos aprender no tempo e espaço, manifestados nas noções que inspiram os viventes conforme a complementariedade de céu e terra, ar e água, dia e noite, calor e frio, claro e escuro, sol e lua, espírito e matéria, distância e proximidade, expansão e retração, masculino e feminino, criar ativo, criar passivo, dar e receber, positivo e negativo, visão, audição, razão, intuição.

É esta dimensão do viver que se tenta apreender no conhecido diagrama *Tai chi Tu* (diagrama do supremo fundar) em que os dois polos voláteis de tudo o que é (*Yin* e *Yang*) confluem em uma circularidade sendo, cada qual, portador e semente da polaridade oposta. A descrição e o comentário do físico Fritjof Capra sobre o diagrama atentam para o movimento de mútua aceitação que a imagem suscita, semelhante à mútua contemplação entre a Esfinge e Clarice Lispector:

Esse diagrama apresenta uma disposição simétrica do yin sombrio e do yang claro; a simetria, contudo não é estática. É uma simetria rotacional que sugere, de forma eloquente um contínuo movimento cíclico: o *yang* retorna ciclicamente ao seu início, o *yin* atinge seu apogeu e cede lugar ao *yang*. Os dois pontos do diagrama simbolizam a ideia de que toda vez que uma das forças atinge o seu ponto extremo, manifesta dentro de si a semente de seu oposto. (CAPRA, 1986, p. 87)

O diagrama, ao revelar as potências complementares, estabelece-se na tradição por manifestar a tensão de se encarar o mistério como mistério, pois, se *Yin* e *Yang* são chaves para compreensão do mundo, por outro lado, a aparente dualidade a que podem ser reduzidos não deve nos fazer cair na armadilha de perdermos a noção de unidade e de inter-relação dos fenômenos (LEMGRUBER, 1990, p. 8). E se já estivermos atado nesta armadilha, sitiados neste estado de percepção limitada, o diagrama do supremo fundar há de nos jogar na memória de outros possíveis.

Yin e *Yang* são jogadas fluindo no *I* que concentra o próprio jogar. Este fluxo que não se esgota, não esgota em nada o fluir, percurso que não finda o percorrer é, de certo modo, corporificado na experiência que, tanto o *Tao-Te King (Dao De Jing)* de Lao Zi, quanto os *Analectos* de Confúcio, manifestam. Em meio a realização de *I*, em meio ao mundo em simultânea mutação e não mutação, o pensamento dos dois sábios concentra dois polos irradiantes de valores que atravessam diversos aspectos das comunidades orientais: seu espírito prático-social e o místico-individual. Assim, enquanto Confúcio preocupa-se sobretudo com a uma gestão de convívios mais pragmático, colocando-se à disposição de príncipes e duques, no sentido de influenciá-los a praticarem um governo justo, Lao-Zi intensifica a observação da natureza e a compreensão dos

percursos de realizações que, segundo se depreende dos escritos que se lhe atribuem, encaminham ao próprio conhecimento de si harmonizando-se à uma pragmática social (LEMGRUBER, 1990, p. 7).

É possível avaliar que a obra de Lao Zi caminha mais rente a fonte dos desdobramentos de *I*, enquanto que a de Confúcio espalha-se desejando dar conta dos diversos possíveis de *Yin* e *Yang*, em suas utilidades mais sensíveis socialmente. Isso pode explicar a recepção maior e mais anterior do confucionismo no ocidente e também diz muito do próprio jogo do supremo fundar emanando dentro do próprio pensamento oriental, porém, ampliando-se na complementariedade de Oriente e Ocidente.

Toda a interpretação de Zi acerca do *I* convoca a percepção disto que se chama *Tao* e que é o nome do que não se deixa nomear – seu sentido “oculta-se no sem-nome” (ZI, 2014, p. 123) –, compreendido como princípio imanifesto de tudo o que se manifesta. Para o Zi o cuidado em perceber o *Tao* e o deixar-se confluír em sua realização coincide com o que entendemos por *chegar a ser o que se é*, quer dizer o *tornar-se*. Por isso texto do *Tao Te King* envereda pela questão do conhecimento de si em várias passagens.

Por exemplo, no capítulo 40 do livro (*king*) do *Tao* revelado como um retornar: “retornar é o mover do *Tao* / Suavidade é o seu operar // sob o céu // as dez mil coisas nascem no manifesto / o manifesto nasce do imanifesto” (ZI, 2014, p. 121). Ou, ainda, no fragmento 33 onde se lê: “quem conhece o outro é sábio / quem conhece a si mesmo é iluminado” (ZI, 2014, p. 105), é possível perceber que alcançar a compreensão do *Tao* como vida que se convive corresponde a atingir o próprio Nirvana, se o necessário conhecimento do outro encaminha o conhecimento de si. Neste sentido é que a tradição taoísta considera o *Tao* como a fonte, a razão e o caminho de sabedoria: conhecer a si é conhecer o *Tao*, ou seja, aquilo que revela o princípio de tudo, o centro irradiante, a fonte da “mãe das dez mil coisas” (ZI, 2014, p. 41).

O primeiro, digamos, “capítulo” do *Tao Te King* reflete acerca da constituição do *Tao* e, entre várias possibilidades de entendimento, chama-nos a atenção a correspondência que se estabelece entre a ambiguidade intrínseca da linguagem em sua potência nominativa do real e a ambiguidade de manifestação de toda a realidade, num jogo misterioso que nos repõe deslumbrados diante do próprio mistério da seguinte maneira:

o curso que se pode discorrer não é o eterno curso
o nome que se pode nomear não é o eterno nome

imanifesto nomeia a origem do céu e da terra
manifesto nomeia a mãe das dez mil coisas

portanto

no imanifesto se contempla seu deslumbramento
no manifesto se contempla seu delineamento

ambos... o mesmo saindo com nomes diferentes
o mesmo diz-se mistério

mistério que se renova no mistério...
porta de todo o deslumbramento

(ZI, 2014. p. 41)

Sendo princípio, não há como precisar uma origem datada, pois, aquilo que é o Tao (o eterno curso, o eterno nome) é o que há muito antes de ser enunciado no vocábulo *Tao*, vigora desde sempre no imanifesto. Sendo fonte, seu vigor se espraia ao longo de todo o fluir como a água ao longo do curso de um rio. É assim que a palavra *Tao*, não obstante a impossibilidade de sua tradução, evoca o sentido que nos soa ao ouvirmos “caminho”, “curso”, “rota”, “via”, “passo”, “estrada”, “trajeto”.

Mario Bruno Sproviero prefere traduzir *Tao* por *curso*,

“porque, além de ser derivado de um verbo tão fundamental quanto ‘correr’, ter formado o verbo ‘cursar’, haver tantas palavras relacionadas (correr, incorrer, decorrer, percorrer, recorrer, transcorrer, escorrer, curso, percurso, discurso, cursar, discursar etc.), tem a palavra *Dao*, em chinês, fora esse significado, também o de ‘dizer’, e isso equivale ao par ‘curso’ e ‘discursar’ ou ‘discorrer’. Se não bastasse essas razões, é preciso destacar que a água é uma das imagens preferidas do *Dao De Jing*.” (ZI, 2014. p. 38).

São muitas as palavras que, de alguma maneira, resguardam a essência da experiência oriental acerca do que seja *tornar-se*. As palavras que Clarice mobiliza em suas obras se encaminham neste resguardo? A epígrafe de *A maçã no escuro* é retirada dos Upanichades. Derivados do mais antigo texto hindu, os Vedas, base de toda filosofia hinduísta, os Upanichades se dão por meio de diálogos entre mestres e discípulos em que se tenta compreender a alma humana (*Atman*) e o caminho para se atingir a realidade absoluta (*Brahman*). Na epígrafe escolhida por Clarice lemos:

Criando todas as coisas e entrou em tudo. Entrando em todas as coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe; tornou-se o que pode ser definido; e o que não pode ser definido; tornou-se o que tem apoio e o que não tem apoio; tornou-se o que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas; por isso os sábios chamam-no o real (Upanichades, apud LISPECTOR, 1992, p. 5).

Parece inegável a confluência desses escritos na realização da obra de Clarice que se interpõe como uma voz a mais nesta conversa infinita, nesse percurso de rio fluindo, fluindo.

*

Água.. água..

Lembro que te deixei na margem de um rio difícil quando enlouqueci. Comecei a falar sozinho, mão que me escuta, ainda estás aí? Então, tentei ficar mais rápido e fácil para ti, mas não

dei conta. Precisei descansar de mim um pouco. Chamei um *ghost-writer* e a emenda foi pior que o soneto.. Na verdade, eu queria prescindir de ti neste caminho ainda tão sem sentido. Bom, mas, agora, que lembrei de duvidar, te pergunto:

(um minutinho para eu tomar pé do que se disse até aqui.. pronto, te pergunto:) ah, sim! Isto mesmo: pergunto se deveríamos acolher todos aqueles sentidos do *Tao* nesta tentativa de tese, pois, deste modo, poderíamos apontar para uma suposta intimidade entre as escrituras de Lao Zi e Clarice Lispector. O que achas? Sim, é tentadora essa possibilidade. Sobretudo, quando se constata que, na obra de Clarice Lispector, não se dá apenas uma recorrência ao acaso de imagens e episódios em que o mar, o rio, ambos em seu movimento líquido, consagram a água como metáfora fundante de sentido; sobretudo quando se constata que parece haver algo se fazendo nas composições de Clarice, ocultando-se no sem-nome, antes mesmo de se tornar palavra manifesta que é quando, enfim, como leitura se nos dá a saber de um verdadeiro desague conduzindo – para onde? – o curso ficcional da escritura de seus textos.

Antecipo que, se for o caso de explorar esse caminho, a empreitada será semelhante a composição de um *hai-kai*, ou seja, demandará um exercício de meditação capaz de concentrar, ao final, toda uma paisagem e geografia emocional. Mas a emoção, neste caso, já não é algo que caiba numa parte do todo e, sim, já é todo o todo em sua integridade. Compreende? Meditar e cair naquele vazio pleno sem palavras nas pouquíssimas palavras é criar um novo ideograma, um diagrama do supremo fundar. Tu gostas de *hai-kai*? É que eu, na maioria das vezes, não vejo neles qualquer graça. Como acolher o que não entendo, esse desague, tornar-se oceano de sentido? A imensa simplicidade de um *hai-kai*.. Isso é uma soberba a que não estou pronto e, no entanto... o que me atrapalha a vida é escrever.

Portanto, talvez seja prudente retomar meu disfarce retórico como que para fazer outros leitores crerem que temos, pelo menos, alguma noção relativamente nítida de onde pretendemos chegar com a tese e qual a profundidade desse oceano (mas tu sabes a verdade. Boca de siri, hein!).

Bom, sobre o *Tao* e suas possibilidades de tradução, diríamos que seus muitos sentidos se relacionam, de algum modo, com o desague verificado na escritura de Clarice o que parece ficar claro, sobretudo, na última fase da escritora – e agora, uma frase bem científica: – como tentaremos demonstrar quando enfocarmos os três últimos romances por ela produzidos.

Diríamos mais: especialmente, em *Água viva* (1973), romance-poema, prosa poética, um transbordamento das fronteiras dos gêneros literários em que a consciência de um saber que flui em linguagem de tudo, para tudo e, em tudo, parece consoar com o “capítulo VIII” do *Tao* que assim se expressa: “o bem supremo é como a água // água... apura as dez-mil-coisas sem disputa / habita onde os homens abominam / por isso abeira-se ao curso” (ZI, 2014, p. 55). Especialmente

áí, restaria comprovada, pelo menos parte da tese a ser argumentada. Comprovada apesar de... habita onde os homens abominam... abeirar-se ao curso é abeirar um abismo.

Ah, como seria ótimo poder crer em alguma segurança ainda que líquida – dialogaríamos com Bauman? Evitaria o precipício, a precipitação? Seria apaziguador dizer: é o caminho. Mas algo ecoando, ainda a frase ecoando, não me permite qualquer vaticínio quanto a isto que escrevo (para quem? Para vós em vossa compaixão, amigo leitor?). Há uma pedra no meio, no fundo do leito, no rio.

Não é de agora que sei que escrevi e que escrevo cada frase aqui e daqui por diante porque “escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador” (LISPECTOR, 1999b, p. 134). Eu sei disso, não sem uma nesga de raiva encoberto em pudor carola. Eu sei. Mas, e tu? Tu, aí, cheio de banca.. Tu sabes que estás aqui no inferno comigo? Sabeis, que também vós escreveis aqui comigo e que estamos, ambos, às apalpadelas com estas letras, sem nenhuma mística de ideograma, passando vergonha. Como parteiras curiosas apalpamos um ventre de mulher, sem nada a fazer além de observar cuidadosamente um pequeno nascer a cada frase, por mal formada que seja.

Sim, pois “não se *faz* uma frase. A frase nasce” (LISPECTOR, 1999b, p. 433) e aquela frase do *Livro dos Prazeres* semeou qualquer coisa em mim. Sinto contrações. A frase, a frase ecoando, a frase se pede e se perde como *Koan* provocador de um estado de emergência, um incêndio na floresta a que o intelecto e a razão, mãos em cova para reter a água, deveriam aplacar. A frase é o que não entendo. Ora, se eu só tenho dito isso. Não quero vos cansar com mais repetições. Mas é que isso é o *Koan* ecoando no baixo ventre em seu insuperável paradoxo porque eu, meu amigo, minha amiga, ainda não posso ser eu, (ah, como dói admitir!) assim como a água vasa das mãos antes que se possa entrar na floresta em chamas.

Eu sei nascer em nós? O eco é eco de quê? Também não consigo saber porque, embora dolorido, é também leve e eu quase que não sinto nada de tanto que me pesa muita coisa. Muita coisa como isto: saber o que é um *Koan* por apenas ter lido sobre; isto que transcrevo porque não sei ainda incorporar:

O *Koan* é uma técnica prática de aprimoramento espiritual desenvolvida pelo Zen, que consiste em formular ao discípulo (por intermédio de uma linguagem), pelas profundezas da mente de um mestre, um problema paradoxal e insondável visando despertar naquele a superação de uma personalidade limitada pela dualidade das coisas e conduzi-lo a ‘ver dentro de sua própria natureza’. (ROSSONI, 2002, p. 66)

Diz-se que os discípulos, meditando sobre os koans de seus mestres, para que pudessem se concentrar melhor neles, muitos os repetiam mentalmente, palavra por palavra durante longo, longo tempo. Já a citação acima é de um estudo que aproxima a obra de Clarice, sua poética auto-reflexiva, ao Zen, doutrina que muitos consideram como uma espécie de fusão entre as tradições budistas e taoístas. O Zen ganhou força na China, espalhando-se pelo Japão e Coréia, por volta do

ano quinhentos da era cristã e, explica o mesmo estudo, “desenvolveu-se com a finalidade de pôr ao alcance de todos a iluminação, quer dizer, o conhecimento autêntico de si próprio. (...) trata-se de uma prática experimental movida pela busca do próprio ser.” (ROSSONI, 2002, p. 28).

Novamente, parece claro o caminho a ser seguido. Os romances de Clarice Lispector podem ser compreendidos como koans e o pensamento neles elaborados se aproxima muito de um método oriental de autoconhecimento. Por outro lado, fica claro também que já há uma série de estudos sobre essas e outras aproximações entre os mais variados temas e a obra de Clarice Lispector. Não teria tempo de vida de ler tudo.

Leio, por exemplo, em Cristina Bailey (2007), confirmando a suspeita, que os estudos entorno da obra de Clarice Lispector tem-se centrado em três pontos principais de análise: a dimensão filosófico-existencial da obra, a construção formal e o estilo narrativo (ambos justificando a singularidade, por vezes idiossincrática dos textos) e a questão do feminino que, em geral tomam as personagens clariceanas como protótipos mais ou menos complexos e problematizados, em suas relações com as ideias que se faz das mulheres e o caráter do que seja isto, o feminino, explícito ou implícito dos textos. Antes, Alfredo Bossi (2006, p. 424) já apontava a profícua produção crítica a partir dos textos de Clarice: “os analistas à caça de estruturas não deixarão tão cedo em paz os textos complexos e abstratos de Clarice Lispector que parecem às vezes escritos adrede para provocar esse gênero de deleitação crítica”. Isso soa tão Confúcio. Estaríamos perturbando a paz dos textos complexos e abstratos de Clarice? Mas se não encontro nenhuma paz quando os leio e se eles me parecem não apenas tinta estática no papel, mas coisas concretas serpenteando feito dança pagã.

Enfim, uma busca superficial já demonstra o quanto se explorou as possibilidades interpretativas de cada um dos romances da autora. Então, o que faço? Desenho que deserto? E, como todos aqueles estudos, passaram pelo crivo da academia, é de se supor que, em cada um, já se estabeleceram inúmeras relações totalmente bem fundamentadas, logicamente encadeadas, uma mais completa e complexa que a outra (ora, mas se é o simples que me deixa perplexo!). Certamente há. E, da mesma forma, certamente há um cerco em formação em torno da obra literária, paredes altas crescendo mais e mais cada vez que tomamos a arte como um objeto de estudo, mais do que um jeito de contemplação. Já há, certamente, um mapa mais ou menos bem definido para navegá-la e algumas dessas rotas, já de partida, se apresentariam como dificilmente realizáveis por alguém que ocupa o meu lugar de fala. Fosse isso, este lugar, um dado sabido, definido, o de onde eu partisse. Não fosse justamente isso o que procuro e procuro porque não o sei. Deveríamos elencar uma lista dos tipos de estudos para ver quais os mais propícios, os mais fáceis e vantajosos, os mais desafiadores? Estudos clariceanos? Lispectorianos? Revisar minuciosamente a fortuna crítica, mapear o próprio mapa na tentativa de evitar a todo custo redizer o que já se disse?

Coloco novamente, a pergunta que fizemos ao oráculo com outros trajes e em outro altar: como não dizer o mesmo? Inventar uma filigrana qualquer e forçar a razão na forja de uma novidade bem, digamos, novidadeira? Talvez seja impossível nascermos iguais. Mas se tu de longe desconfia que eu, apesar da minha imprecisão e deselegância de estilo, não falo apenas bobagens, então, posso crer que nascemos da mesma terra. E, por acaso, consegues ver que é sobre ela que se entulham cada vez mais altos prédios, não apenas para o comércio dos deuses, mas para o culto da própria morte estéril e agourenta, em detrimento de campos abertos de corrermos livres, rios, florestas. Isso me aflige, sabe? Bobo que sou. Eu e vós, conterrâneos, concordamos?

Quem sabe se não é de bobice, em vez de esperteza, que se carece para encarar de igual para igual a Esfinge, para chegar bem perto de seu mistério? Mas no caso da escritura de Clarice, mesmo a aproximação com o Zen (os mestres zen sempre parecem bobos em seu humor, por vezes, escatológico) parece ser apenas uma tentativa um pouco menos ineficaz de aplacar aquele incêndio que tento disfarçar. Isso porque, muito embora o silêncio, que se insinua como potência na prática oriental, afirme certo valor ao fogo, ao calor, a luminescência das chamas, a interpretação corrente do que seja o Zen – sua recepção no ocidente – ainda o submete a uma aplicabilidade pautada por uma lógica de superação da própria lógica por ela mesma no esforço do discípulo querendo encontrar uma paz, um estado de graça que não se sabe, nem se pode definir, uma vez que é transcendental, portanto, completamente alheio ao próprio Zen.

Não é por outro motivo que os treinamentos nas comunidades Zen procuram encaminhar cada um ao próprio despertar (*satori*, em japonês), a uma autoiluminação sempre indescritível e intransferível, e se valem de *dô* (uma tradução japonesa para *tao*), caminhos que soam como verdadeiras aberrações sub a luz da pedagogia ocidental. Não apenas as artes marciais, da espada, do arco e flecha, a cerimônia do chá, mas também pancadas, a quebra de objetos, técnicas de suportar autoflagelos e mesmo flatulências são empregadas para que o adepto do zen possa conhecer-se a partir de si mesmo. Assim, muito embora a prática do Zen, que se inspira no *Tao*, seja indubitavelmente um modo de se colocar diante da questão da aprendizagem, o pressuposto lógico, porém, é afastado, pois o Zen não quer saber daquilo que apenas cada um pode saber. Intui-se que, o que apenas cada um pode saber, só pode ser sabido na experiência vivida por cada um. O Zen seria no limite a desnecessidade do Zen.

Como pensar isso na prática de uma escrita literária na periferia do mundo ao longo do século vinte? Parece longe o que lês, mas é exatamente sobre o que lês, agora, que te escrevo. Para o Zen o sábio conflui com o caminho, cada qual se encaram e encaminha-se, assim como Clarice e a Esfinge se aceitam. O modo anedótico da crônica da escritora também se aproxima da leveza profunda dos mestres orientais, mas isso ainda não deixa claro os modos de confluência que a obra de Clarice experimenta. Sim, pois, o fluxo da consciência (uma das categorias de teoria literária

com que a crítica pretende caracterizar o estilo de Clarice) se inscreve de modos bem diversos em cada romance.

Pergunto-me se essa diversidade se deixa compreender em algum sentido e se esse sentido se mantém no jogo das mutações, se sua construção, mesmo se dando no crepúsculo da civilização, conserva a memória de um sol nascendo, aquela esfera, seu movimento de explosão de opostos.

Na tentativa de esboçar um possível retrato de Clarice, Olga Borelli (1981, p. 15-17) mostra uma fala da sua amiga escritora em que lemos: “eu me uso como forma de conhecimento (...) só sei viver as coisas quando já as vivi”. No estudo sobre o zen e a escritura de Clarice, Rossoni (2002, p. 43) nos diz que “o modo de conhecer oriental é o vivenciar em toda a sua plenitude a ‘coisa’ pretendida e difere, substancialmente, do modelo ocidental. Assim é o Zen. Nele a busca é a coisa buscada; a coisa buscada é a própria coisa”. Como a coisa, o *tao*, a própria procura, já nos é dado gratuitamente (estar vivo é inevitável, lembra?), portanto, é de se concluir que todos já estaríamos em estado de graça, *bastando apenas* despertar para isto, ou seja, iluminarmo-nos constantemente disso, transcender ao longo do caminho. Mas isso não se faz senão por uma série de frustrações de expectativas, até o esvaziamento.

Neste ponto, retoricamente, interromperíamos essa superficial contextualização do Ocidente para tentar inferir alguma outra profundidade ao oceano almejado: parece evidente que seria preciso discorrer sobre o que seja o tal estado de graça transcendental e indefinível (que não é mais do que um modo como nós, ocidentais, pretendemos receber o Oriente), ou ainda, sobre o que entendemos por aprendizagem (algo implícito no “bastando apenas” que dissemos), e qual o papel esperado de mestre e discípulo, professor e aluno, na aquisição ou construção do saber pelo aprender subtendido como transcender.

Poderíamos, também, para dar um ar bem erudito como convém a uma tese, desde já, fazer aproximações e distinções entre esse afã de transcendência oriental, que parece mais dizer sobre a filosofia ocidental na passagem século XVIII para o XIX do que sobre a profundidade da sabedoria Oriental propriamente. Tomaríamos o cuidado de não reviver nenhum romantismo e, quem sabe, teríamos êxito em esconder que é por palavras como “transcendência” que toda concretude de um certo Oriente entra no coração nosso, irremediavelmente assentado na periferia do Ocidente, longe de um umbigo do mundo.

Deixaríamos insinuado, porém, que, para nós ocidentais, é sempre por palavras e não pelo gesto de um ideograma que uma coisa penetra e se confunde umas com as outras. Ah, as palavras, massas de sons transfundidas por sombras! Já estão tão distantes dos ideogramas, mas conservam, heroicamente, um centro escuro, cavernoso. Descentralizados, por qual palavra mágica, meu amigo, nós entramos na roda, no globo girando, girando feito bola de gude azul e bonita boiando no nada sem fundo dos olhos de um menino que nem sabe falar? Sei o que estás pensando: seria o

caso, agora, de internação ou de eu me afastar daqui? Sinto que me olhas de um modo torto novamente.. Mas se te fores, dessa vez, tomarás qual sentido? No de pensar o pensamento, no de esquecer-lo? Ah, se ficasses e se tivéssemos talento edificariamos um estudo que abalaria a órbita da vida. Que tijolo pesado assentariamos no entulho de nossa terra! Esquadrinharíamos o disparate, a loucura! Faríamos arte! E seríamos banidos da academia. Pois, já não te disse que falo em tese desde dentro dos muros do templo do saber? Pois fica sabendo que a preocupação maior aqui é com a construção de conhecimento! E o conhecimento, neste caso, é o conhecimento de tudo em sua universalidade.. Não é irônico que o conhecimento de tudo deva ser construído às custas de um pensamento fatiado em disciplinas? Um pensamento já tão disciplinado que nem pode mais se pensar em seu misterioso acontecer. Seria ironia perguntar o que achas da minha indisciplina? Na escola o professor, quando queria castigar, mandava a gente ficar de cabeça baixa que era para não o encarmos de igual para igual. Bom, pois saiba que eu só te escreveria perguntas sinceras.

Pensando bem, se os mestres estão mais perto de um céu e, se o céu é o limite, não tem mesmo como agente não ter a cabeça baixa. “Sob o céu, ao conhecer-se o que faz o pensamento pensamento, eis o não-pensamento.” Mario Sproviero (In: ZI, 2014, p. 18) parafraseia o *Tao* que ele mesmo traduziu nas seguintes palavras: “sob o céu / conhecer o que faz o belo belo, eis o feio” (ZI, 2014, p. 43). Quando o mestre não estava vendo, agente erguia a cabeça e era um gesto tão bonito que as outras crianças riam da raiva que o professor ia ter. E também do peso maior do castigo que viria se.. Sinto teu riso aí.. e nem me negues a graça que achas, não me negues, porque ela é graça de ti também, sabes que é. Uma graça.

Sobre a graça da beleza, não seria este uma ótima deixa para eu te tecer os fios tênues entre o que quer nascer aqui e o segmento disciplinar que vem colonizando a reflexão artística, imperialmente, desde o século XVIII? Certamente, pois, se estamos a desenvolver uma tese – crítica *sobre* a arte (e veja: jamais arte, ela mesma!); pois bem, se estamos construindo um conhecimento entorno dos temas de uma obra artístico-literária, como haveria de não estarmos já desde sempre chafurdando no campo da Estética? Aqui, vós poderíeis crer, situa-se o ponto de partida, a terra firme, o centro a partir de onde far-se-ão grandes descobertas de tudo. Embarquemos, pois! (nesta barca furada).

Estou arriscando muito nesta escrita assim. Me gelou a espinha só de pensar. E a verdade é que não sei se posso te dizer tudo. Não vou poder escapar de teu julgamento: ah, este aí pensa que pode imitar o Rodrigo SM; ou, Clarice deve estar se revirando no túmulo com este arremedo sem brilho. Afinal, é você, leitor, que sabe o melhor modo de me receber e não importa o que eu quis dizer, mas sim, o que eu te entreguei escrito.. Pois eu não te entreguei nada. E é por nada que vais me receber, ou me jogar na lata do esquecimento. Ora, se és tu que fazes o belo ser belo, feio

seria eu te conhecer de verdade, mas já te disse que não posso saber quem tu podes ser, que entre nós há um abismo. Aquele *tao* discurso.

A tradução de Sproviero garante esse espaço abissal que esburaca o “verso” de Zi. Não sei dizer esse vazio, nem academicamente, muito menos artisticamente. O artisticamente nem chega a existir, percebes? Encaro a próxima linha e uma palavra transparente espera a minha letra, ela nem chega a existir, percebes? Eu não achei a coragem exata de abandonar minha margem, de soltar aquela águia rumo ao templo de Apolo. É o que sinto diante do aberto que é a prosa de Clarice. Ela fazia questão de escrever sem literatura – devemos levar isso a sério? – e nós é que insistimos em achar literariedade em seus textos. Insisto em te fazer crer na cientificidade disto que escrevo. Arrisco muito com isso. Se nem ao menos se definisse o que seja isto, a literariedade da literatura, talvez eu pudesse falar sobre os romances de Clarice Lispector com a cientificidade que que esperavas quando caístes na besteira de me escutar.

Sem discussão, por enquanto, fiquemos com o feio (pois, isto se escrevendo não sabe mesmo que aspecto ter), com o não-pensamento (porque, pelo menos até que se faça dele um lixão a céu aberto ou se construa um viaduto do nada para lugar nenhum, é campo sempre virgem). Será que conseguiremos voltar a percorrer inocentes e livres de preconceitos a largueza do caminho daquilo que desde o princípio queria vir à luz. Talvez não para aplacar, mas, quem sabe, para tornar-se o próprio incêndio. Pessimismo? Embarquemos, pois não se tem mesmo escolha. Cada embarcação abriga também um desastre, um naufrágio bem dentro de si. Já vistes uma caravela ardendo em chamas na noite escura em alto mar? Ai de nós!

*

Mas do que me ponho a falar agora? Viver é preciso. Meu coração desterritorializado não faz ideia de onde está mas segue pulsando feliz e clandestino. E, de fato, as expressões *tornar-se* e *chegar a ser quem se é* se parecem com ecos de um mesmo impulso obscuro, que vibra para dentro de onde nós estamos, para dentro daquele buraco nos escritos do *Tao*. Ambas pressupõem e convocam a um movimento, uma caminhada em que, ao que tudo indica, vamos nos livrando do que não somos para ir delineando, conquistando o que somos. Como marujos malandros que em certos portos deixam a barca furada para já se instalarem em outra embarcação. Posso antecipar que seremos descobertos no movimento? Que a outra embarcação é sempre a mesma e que o furo continua lá?

Repara, também, como em tais expressões se instala a necessária consciência de que na caminhada, a conquista e delineamento do que se *é* implica no discernimento do que *não se é*. Ou seja, é no conhecimento não apenas de si, mas também no conhecimento dos outros que vamos tomando pé de nossa condição. Nossa condição nesta terra em que nascemos. E veja o que, súbito,

me ocorre: se o ser humano (*húmus*, filho terra) necessita tornar-se um ser humano (*húmus*, terra), então, *aterrar* não poderia ser um bom jeito de colocar a semente que me foi dada naquela frase *ekoando* no fundo de mim? É que aterrar pode ser tão duro como cair, desmoronar, mas também, tão sereno como pousar e, novamente e, novamente, e sempre, sei lá, repousar. Aterramos e, nisto, vamos aprendendo e sendo, paradoxalmente, apreendidos na compreensão justamente daquilo que não somos e que nos atravessa para sermos. É assim, não é? A confusão me atravessa.

Tornar-se seria esse atravessamento sempre sendo e já deixando de ser para... ser? Como compreender isto que nos é dado – pois já o somos – e que, ao mesmo tempo, carece de ser por nós conquistado – pois não realizamos? Quantas vezes me farei essa pergunta? Quantas vezes me farei *nessa* pergunta? Isto não seria o próprio sentido oculto do *Tao* se manifestando como dom de caminhar, como um percorrer que vai constituindo, concomitantemente, não apenas aquele que caminha, mas o próprio caminho?

Receio lhe entediar, mas sinto que estes questionamentos já não são meramente retóricos. Sinto-me acanhado diante de ti, porque não tenho nada digno de nota para oferecer além disso vibrando no corpo, menos que isso: sou apenas eu contando e algo que vibra no meu corpo. Como a cigarra oca que espera o auge da chuva, chia para ninguém a notar. Mas quem sabe se nossa tarefa não seja menos a de anotar o que já existe do que criar algo a existir? Importa mais o chiar do que o ouvir o chiado. Credes nisso? Se sim, não deveríamos seguir “perguntando, perguntando e perguntado – até que um mundo fosse se formando em resposta” (LISPECTOR, 1992, p. 131), não importando a quem ela vá aproveitar?

É eu sei, tenho sido cínico contigo. Agora que te revelei o que já sabias, é provável que não concordeis comigo, melhor dizendo, que tua discordância ancestral se dê mais tranquilamente. Que me tenha por má vontade e que, por isso, não tema mais meu melindre. Podes ser duro comigo. Digo isso, não apenas porque haja outros modos menos instáveis de criar, mas sim porque intui novamente aquele momento aterrador que só eu senti do jeito que senti e que não sei, não tenho como saber, se tu alguma vez sentiste e como. Vós sois tão distante, leitor, que, perdidos um do outro, não poderíamos mesmo concordar em tudo. O que para mim é espatifar no chão, para ti é..? Desconfio que o baque maior ainda estar por vir.

Mas ocorre que eu e vós – vós que, na proximidade singular a que eu almejo, é um tu – somos um e outro que apenas por acaso se cruzaram no caminho. Trombamos. Sendo assim, permite, agora, que eu vá perdendo o prévio pudor com que me dirijo a ti para que encontremos a palavra salvífica que possa, de algum modo, nos irmanar neste levante de escritura, que se sustenta na veracidade daquele tropeço que venho tentando dizer.

Salvífica. Já te disse que escrever é uma salvação? “Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. (...) Escrever

é também abençoar uma vida que não foi abençoada” (LISPECTOR, 1999, p. 134). E veja que esta esperança já não sou eu que te dou.

Perdoa minha expressão ambígua e vaga, pois não se trata de expressar nada. A “coisa” espontaneamente vindo não tem expressão. Tornar-se é como aquela espécie de ausência que se tem de si em si mesmo que perpassa as personagens criadas por Clarice Lispector e que eu, assim como uma Macabéa, um Martim, uma Lucrecia, uma Virgínia, uma Lori, apenas vagamente tomo conhecimento, vez ou outra, quando olho no espelho, ou quando esqueço meu nome e o leio numa etiqueta, numa valise qualquer, da última viagem que não fiz. Se ainda me levas a sério, saiba que te olho nos olhos sem misticismo e, apesar das nuvens e de algumas palavras balofas deste nosso conversar, quero garantir que é tudo realidade o que vai sendo dito, o real entra em tudo por aqui.

Realidade inventada, é certo, mas, por isso mesmo, verdadeira. Por exemplo, agora me vem à mente um poema de Manoel de Barros que muito diz sobre essa ausência, sobre o nada que é o *tornar-se*, enquanto jeito de se conhecer. E como que faço para te dizer ele sem rodeios? Dizendo assim, franco e direto: “Tudo o que não invento é falso” (BARROS, ----). Essa franqueza e veracidade que quero te contar foi a que vi quando deixei de ler direito a frase no *Livro dos prazeres* de Clarice, quando me vi sem tapumes nas orelhas e morri encantado de sereias. Desata-me, sim, ou me devoro.

Também não me queira crer por obrigação ou pena. Se é que há força na verdade que te conto “que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro” (LISPECTOR, 2017, p. 48). Eu sinto falta disso que te conto e que necessariamente vou buscar. “Tem mais presença em mim o que me falta”, e isso sou eu ouvindo ainda o poema de Manoel de Barros que, lembro, está em qual livro? Vou buscar ali na estante, espera.

Buscar é um ato ou um fato? “A inércia é meu ato principal (...) Não preciso do fim para chegar. Do lugar onde estou já fui embora” (BARROS, *não achei o livro*). Sei que insisto na ambiguidade, mas posso garantir que ela é animal amigo em nossa floresta e tanto mais o será quanto menos vier comer em nossa mão para seguir um rumo que lhe seja próprio.

Ter-se ido embora de onde se permanece é o próprio ir sendo o caminho em que tu e eu nos cruzamos. Em uma verdadeira cruzada rumo a si ou, na expressão de Benedito Nunes (1989), em um “itinerário místico”, G.H., a protagonista de *A paixão segundo G.H.* (1964), parece corresponder de maneira radical a ambiguidade que experimenta ao longo de um mútuo atravessamento das dimensões humanas e não humanas. Ela nos diz e, como a frase de *Uma aprendizagem*, seu dizer atravessa límpido os outros romances de Lispector: “Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos” (LISPECTOR, 2009, p. 176).

Somos nós mesmos. Eu e tu, percebes? Percebe como, aqui, a trajetória do *tornar-se* veio se revelando como questão de ser dando-nos um método (o qual tento toscamente seguir, cá entre nós): o de intuir uma trajetória na escritura dos romances, percebidos como modo de ser. Acontece que eu sou assim, tirei uma fotografia minha agora e meus cabelos, meu olhar pareciam de um bicho que não era eu. Mas era. E se observarmos mais atentamente, veremos que a intuição só foi possível porque aquele bicho estranho foi que veio de leve beber em nossos ouvidos o sopro nosso, mel da vida dele, desgrenhando míope este escrever. Será assim menos estranho propor que tu enxergues naquele animal de linguagem a consonância atravessada entre os fundamentos da sabedoria arcaica do Oriente e as bases filosóficas dos modos de conhecer tramados no Ocidente?

Esta consonância é algo que, também, te convido a escutar sabendo que te rogo, para isso, pelo teu próprio fôlego. Dá-me ele. Quem sabe, nesse nosso beijo, vejamos, convergindo não apenas na experiência de G.H., ou das outras protagonistas de Clarice Lispector, mas na própria *persona* que cada um protagoniza em seu viver, que a consonância também somos nós mesmos. E que nela vigora a conjuntura de outras palavras que bem poderiam configurar uma nova centralidade nesta nossa travessia que tentamos: educar, aprender e ensinar, existir.

A centralidade em torno de que orbitam tais palavras tem as profundezas abissais da própria questão ontológica, o ser. É aparente a placidez crispada de sua superficialidade e, se isto que se escreve para ti e contigo, se faz turvo e impreciso é que estamos menos navegando em alto mar do que mergulhados e mortos, desde sempre, no fundo apenas sonhando com o que se deu a ver enquanto descíamos e descíamos, perdendo o fôlego em gozo esplendido, pois ganhávamos mais e mais o silêncio de ser tudo e mais nada.

Escuta, o nada que não parecia acontecer no início era milagre pulsando em nós? Vejo que quase te falei da palavra deus (palavra que seria sem qualquer ciência não fosse a teologia), que quase te falei dela como se deve. Mas se eu vier a te falar da palavra deus como se deve, então, saberás que me foi completamente proibida a ciência de saber que “Deus deve ser ignorado e sentido. Então Ele age” (LISPECTOR, 1999a, p. 19). E, além disso, este ensaio não quer nenhuma religião senão aquela que me liga a ti, pois como acabo de saber, somos só nós mesmos no comum de sermos carne e osso, mas também sonho sem nome.

“Porque Deus pede tanto que seja amado por nós? Resposta possível: porque assim nós amamos a nós mesmos e em nos amando, nós nos perdoamos” (LISPECTOR, 1999a, p. 19). E não é isto o que desde sempre se faz ouvir em tudo o que nos faz corpo nosso, homens humanos despertando no fundo escuro da terra? O ser sonhando é o per-doar-se-nos. “E como precisamos de perdão. Porque a própria vida já vem mesclada ao erro” (LISPECTOR, 1999a, p. 19) assim, como toda autêntica questão ilumina em sendo uma caverna muito escura dentro de outra caverna que está dentro de outra e de outra e de... Deus é esta misericórdia? Pode ser. E assim, seria sempre

o escuro que nos entretém até o não-ter-mais-o-que-fazer das coragens. Só aí é que é o quando nos iluminamos? Bem, aí teríamos que matar deus no final.

Tenho medo, te disse. Não é medo de acompanhar a trajetória da outra águia ao umbigo do mundo, esse voo que pode ser mais tortuoso e pode doer mais, não apenas porque imediatamente sentimos que caímos do ninho dessa mesma ave e passamos a ter saudade do tempo em que éramos ovo, mas também porque, neste sentir, não sabemos se vamos sendo mais livres na gravidade ou mais presos nas garras do bicho, se somos mais suas crias ou vítimas, pois quem nos garante que ele não come sua prole como um titã? “Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo?” (LISPECTOR, 1999a, p 21).

Há, antes dessa, uma outra dificuldade intransponível: as garras dessa ave parecem ter aprisionado tudo o que podemos ser no fim da História, no hoje em dia. De modo que, a trajetória de seu voo é, ao mesmo tempo, o que se impõe como que atravessando a garganta de qualquer fala que se queira audível e comunicável. Precisaréi cortar mais ainda minha própria língua para ser seu silêncio de corpo e alma. As garras e as asas dessa ave indo de encontro ao sol (feito a escrita no ocidente) descobre lentamente, não a tempo de evitar o desastre, que a cera derrete?

Me vem a brisa de um platonismo raso e começo a sentir a implacável necessidade de categorizar. Porque, de algum modo, isso nos daria a sensação de que, finalmente, algo pudesse ser dito sobre o que aconteceu comigo e, talvez, contigo. Precisaríamos, no entanto, começar a esquecer que *nada* aconteceu no início. Já nos apegaríamos em alguma coisa, já teríamos alguma *ideia* da coisa, porque *ideia de nada*, convenhamos, não serviria.

Já tendo admitido algo como acontecido e sabido (mas fingindo sonsamente ainda não o saber), deveríamos agora começar por segmentar o próprio texto que passaria a se escrever em subtópicos com títulos explicativos e pretensamente esclarecedores dos fundamentos a partir dos quais estaríamos falando de educar, aprender, ensinar e existir. Estes fundamentos já são o Ocidente, pois as duas águias já se cruzaram e nem vimos e perdemos o ponto médio, perdemos a medida e aquele desespero era também isto: não saber se algum dia vamos recuperar a tal inocência que nos fez capaz de estabelecer as paralelas e meridianos que nos localizam na vida num estilo aparentemente menos rudimentar.

Não, não pode haver nenhuma inocência depois de nosso beijo. Recuaríamos milhares de quilômetros um do outro sem saber se nos reuniríamos novamente. Sempre quis saber quando terminaria o leste, se fosse possível que alguém percorresse desde Greenwich no rumo do Japão, porque, depois do Japão e do Oceano Pacífico, já estaríamos no coração ocidental. O mesmo com o Equador. Se caminhássemos dele em direção ao sul, no enorme deserto branco e frio, em algum momento o movimento se faria ao norte. Mas quando?

Lao Zi, diz sua lenda, seguia o curso se sua virtude e seu ensinamento visava ao ocultamento de si mesmo e o anonimato. Residiu por muito tempo em Zhou e, um dia, decide-se retirar do mundo. Montado em um búfalo, chega à “Passagem do Oeste”, onde entrega ao guardião da fronteira, seu amigo, o precioso *Tao Te Ching* gravado em varas de bambu. Depois desaparece apagando todos os vestígios de sua existência. A noção de “passagem” é aberta, tem várias implicações, caso fossemos interpretar este mito relativo ao patriarca do taoísmo. Zi teria permanecido por oitenta anos no seio de sua mãe, ele teria nascido com cabelos brancos, segundo a narrativa de outro mito. Considera-se que o número 8 é uma marcação do início daquela passagem que ele fará quando decide retirar-se do mundo. Oito é o fim dos números simples já que, nove representa a passagem a um valor nulo, o que é confirmado pela chamada prova dos nove. O zero, colocado após o oito no número 80, indica a multiplicidade. Oitenta anos suscitam, neste caso, uma gestação ou uma existência suficientemente longa para haver abarcado todas as quantidades. Neste sentido é que se diz que Buda também teria morrido com oitenta anos. Enfim, a passagem, após a longa gestação do sábio, é, ao mesmo tempo, seu nascimento e sua partida para o ocaso. Paralelamente, é possível considerar que, a leste, situa-se o mundo visível, iluminado, enquanto que, a oeste, para onde Zi se encaminha, estaria a realidade não aparente, obscura. Desta forma, a passagem constitui o transpor da fronteira entre o exoterismo e esoterismo, o intermédio entre a Terra e o Céu, a separação entre o dia e a noite. O búfalo que transporta o mestre é a imagem da união entre estes opostos: o sol é a face do animal, enquanto que os chifres representam a lua. Unidos, eles evocam a iluminação do ser, a fusão da essência e da substância e própria vida que se dá na existência passageira. O guardião amigo torna-se numa espécie de portador do conhecimento, o *Tao* que lhe foi confiado pelo mestre que transpõe a passagem é o que garante que a mesma permaneça aberta. Sendo assim, todos aqueles que estão prestes a passar para o outro lado, para além da ilusão, encontram junto ao guardião o livro, a palavra que nos recoloca no fluir da realidade.

Acho que é no oriente médio que o jogo vai se fechando. Brahman é a única realidade, Maya é ilusão. O mundo é um nada que parece algo, algo que Ele cria. Brahman é como a luz e o universo é uma sombra projetada por essa luz. E o que é uma sombra? Alguma realidade? Não! Apenas a ausência de luz, um irreal com aspectos de real, um negativo que ao ignorante parece positivo. Que ideia! O desapego pregado pelo budismo redireciona-se para um desejo de possuir o que se vela sob o véu de Maya, a causa. Quem possui a causa possui o real em sua fonte e raiz, mas quem deseja possuir os efeitos sem a causa não possui nem esta nem aqueles (ROHDEN, 2013, p. 18-19). Que ideia! Ousou-se desejar a posse não apenas dos raios de sol, as flechas de Apolo, mas a posse do próprio deus, como se o mundo se deixasse possuir portátil no reflexo do espelho que o mira. Ousou-se o desejo de posse e não mais de possessão. Que ideia!

Ah, veja como estes caminhos precisam se contorcer mais do que as raízes e como precisam se esconder mais ainda sob a terra. Brahman, embora seja, em si mesmo, a realidade única e total, é, ao mesmo tempo, quando considerado da perspectiva do mundo que ele cria, mundo dos fenômenos individuais, um nada absoluto, um *nirvana*, um irreal e, isso, porque já se fincou o pé de que ele não pode ser nenhuma das coisas que se manifestam no plano fenomenal. Ele, pai de toda a medida, não pode, racionalmente, deixar de ser o que é e passar a ser outra coisa, muitas mil e uma coisas, muitos nomes, Shiva, Krisna, muitos avatares, Vishnu, Alá, Yhwh, Cristo, todos em um, em uma ideia e todos os caminhos levando sempre a essa Roma imaginada que se volta como império de cada um, encarnando de maneiras completamente diversas aquele nada aterrador.

Mas diz-se que Ele (os muitos nomes não o alcançam) permanece, que Ele tornou-se toda espécie de coisas, aquelas coisas individuais que por Ele surgem e se medem. Lembram da epígrafe de *A maçã no escuro*? Esta onipresença de Brahman em todos os indivíduos que dele emanam, chama-se *atman*, ou alma (*anima*). No *atman*, Brahman se comede em tudo, permanece em si, exatamente, atravessando em tudo, faz-se transcendência imanente e imanência transcendente. Mas quando é isso?

O agora neste *quando* seria, assim, o mimetismo pálido da passagem de uma cosmogonia para uma cosmologia querendo *ter* conhecimento, muito mais do que simplesmente conhecer (conhecer, somente, de que serve se não se faz nada com o que se conhece?). “É. Parece que estou mudando de modo de escrever” (LISPECTOR, 2017, p. 52), mas isso tem a ver com toda essa invenção que se experimenta quando queremos nos tornar (meus deus, nos tornar em quê?) e nos deparamos com nada. Juro que é assim que a experiência vira uma coisa simbólica, palavra que vira! Mas mesmo no final dos tempos, um sujeito sem escrúpulos como um Rodrigo S.M. ainda reconhece a um fiapo da necessidade: “mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (LISPECTOR, 2017, p. 52).

De invento em invento, hoje todos os aparelhos celulares sabem, desde início, que a inclinação axial ou obliquidade da Terra é o ângulo entre o eixo de rotação e seu plano orbital. O ângulo permanece confinado entre 21,8° e 24,4° e, atualmente, a obliquidade é de aproximadamente 23°26'. Ela se recupera cerca de 0.46" por ano, 1 grau a cada 7800 anos. O eixo oscila em torno de um cone com um ciclo completo (com 360 °) que dura 25.765 anos. O ângulo ($\approx 23^{\circ}26'$) é a sucessão das estações. Nas proximidades da linha do equador a duração do dia e da noite não muda (mesmo se a posição do Sol no céu varia). Nos polos, o dia e a noite dura seis meses cada. A Terra é ligeiramente achatada nos polos, as forças gravitacionais exercidas pelo Sol e Lua, fazem-na girar sobre si mesma não como uma bola perfeitamente esférica, mas como um pião. Esta

pequena mudança de 21,8° a 24,4° é devido à presença da Lua atua como um estabilizador sobre a protuberância equatorial da Terra.

Os aparelhos celulares, espelhos portáteis, parecem saber mais das coisas nas imagens que neles se formam e se transmitem umas às outras, fossem agentes contagiosos de uma cegueira que esconde os equinócios e os solstícios de nós. Nos perdemos de Clarice? Mas se ela mesma nem pode ser acolhida como escritura, como voz mítica da terra, pitonisa possessa, se ela já surge como uma subjetividade, intimista de difícil compreensão, uma imagem de alguma coisa, e não imaginação inimaginável. Onde ela está? Clarice é um nome que acontece não antes de ser inventado, sua obra é a invenção antes da invenção de Deus, eles se conhecem, ela e deus, eu sou mais forte do que eu e meu deus é mais porque não é sem medida. *Self*, uma *self* que Ele tirou com seu celular da marca *Deus*. Onde postar? A quem marcar?

Ela numa fotografia no porto do Rio de Janeiro, na despedida da cunhada que partiria para América do Norte para acompanhar o marido destacado para trabalhar junto às Nações Unidas. Pouco mais de um ano depois, a própria Clarice embarcaria para os Estados Unidos onde residiria por quase sete anos. Na fotografia uma paisagem portuária pesada em seus containers e toneis de carga, chão sujo, pavimento precário. O dia parece claro, iluminado. A luz incomoda os fotografados que desviam o olhar ou espremem os olhos. Clarice destoa como uma estrela de cinema: é a única de óculos escuros.

Ela ainda está aqui, por de trás do escuro das lentes. Desde sempre ela soube que gosto do fruto dessa árvore, não importa o sol ou dia claro sob o qual a comemos, se esconde sempre no escuro lodoso das raízes. Nós, como Martim, é que caímos na besteira de olhar desprotegidos para o sol. Mas o protagonista de *A maçã no escuro*, pelo menos, soube fingir, pouco antes da fuga, que não eram em seu corpo aquelas flechas iradas: “E findo o raciocínio, ao qual chegara com a maleabilidade com que um invertebrado se torna menor para deslizar, Martim mergulhou de novo na mesma ausência anterior de razões e na mesma obtusa imparcialidade, como se nada tivesse a ver consigo mesmo” (LISPECTOR, 1992, p. 15).

Com um pouco menos de ironia, talvez seja necessário para chegar perto de nós mesmos nesta aprendizagem poética, para que nós, como Martim, tenhamos na boca aquela romã redonda que um dia mordera “e que aos dentes se provara oca. O que lhe dera como único prêmio, um instante de absorta meditação e um contato com a experiência” (LISPECTOR, 1992, p. 162). Em todo caso, aquilo que não era nada, de repente, virou deus e, deus virou um nome de muitas coisas, um nome que parece ter ficado bem diferente, diferente de tudo o que, provavelmente, jamais fora. Uma marca.

3. O educar e o existir: desde sempre o ser

Educar é mais do que o formar. É o manifestar o caminho que a cada um foi doado e, assim, chegar a ser o que já é, isto é, nosso próprio. Esse caminho de vida se torna a narrativa de apropriação do próprio. É o educar poético-originário.

Manuel Antônio de Castro

Na transição de um Oriente para um possível Ocidente, acreditamos que gregos e o romanos se realizaram em línguas cujas constituições, determinantes no modo como os povos interpretaram a realidade, rememoram mais intimamente aquele jogo de mutações na experiência da vida se conhecendo. Daí, que o surgimento da palavra e sua configuração em escrita no grego e no latim não se afasta demasiadamente do vigor da criação que inspirou o surgimento dos hieróglifos e ideogramas.

Percebe, por outro lado, que palavras como *hieróglifos*, *ideogramas*, *escrita* etc. já são denominações à grega do fenômeno que os mesopotâmios, egípcios e chineses como Fu Hsi contemplaram. As palavras são o modo inter cruzado pelo qual o Ocidente quis receber o que receberam as outras civilizações (Egito, Mesopotâmia, Índia, China). Leio em um texto que pretende acompanhar *A epopeia do pensamento ocidental* (de Richard Tarnas) que os antecedentes religiosos e mitológicos do pensamento que se manifestaria nas cidades gregas tinham um caráter profundamente plural. Ondas migratórias deslocaram guerreiros indo-europeus de língua grega por volta de dois milênios antes de Cristo, trazendo sua mitologia patriarcal heroica regida por Zeus, deus dos céus.

Embora as antigas mitologias matriarcais das sociedades autóctones pré-helênicas (inclusive a muito desenvolvida civilização minoana que venerava deusas em Creta) terminassem subordinadas à religião dos conquistadores, elas não foram totalmente suprimidas. As divindades masculinas do norte uniam-se e casavam-se com as antigas deusas do sul, como Zeus e Hera; este complexo amálgama – que veio a constituir o panteão do Olimpo – muito contribuiu para assegurar o dinamismo e a vitalidade do mito clássico da Grécia. Além do mais esse pluralismo no legado helênico expressou-se mais adiante na ininterrupta dicotomia entre, de um lado, a religião pública da Grécia, com os rituais cívicos e festivais dedicados às grandes divindades do Olimpo na *pólis* e, de outro, as religiões de mistério amplamente populares – a órfica, a dionisíaca, a eleusiana – cujos ritos esotéricos continham elementos das tradições religiosas orientais e pré-gregas: as iniciações de morte e renascimento, os cultos agrícolas da fertilidade e a veneração da Deusa Grande Mãe.

(...) Entretanto, é evidente a ressonância arquetípica difusa de visão de mundo arcaica da Grécia expressa, acima de tudo, nos poemas épicos fundadores da cultura grega que chegaram até nós – a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero. (RICHARD, 1999, p. 31)

Os poemas épicos, fundadores da cultura grega, ainda sustentam, de muitos modos, nosso modo de ser. Ainda é aquele *epos*, de muitos modos, impregnado em nossa época. E estes pilares da civilização ocidental são feitos de palavras. Então, vê, voltamos a elas, nunca nem saímos delas: as palavras que escrevemos nós já as usamos faz tanto tempo e, no entanto, não foi menos espantosa

sua elaboração ao longo do tempo, no tempo que demora para pousá-las, as palavras cadentes nesta mesma folha em que lê. Cada uma aponta calada a história de seu nascimento; todas nos lançam, após o étimo, naquele escuro mais profundo das origens. E por quê? Para que elas vêm de lá, se desprendendo daquela liberdade incandescendo sua ilusão no véu que a vida veste? Para voltar para lá, para sua nudez mais fingida, para emburacar feito minhoca na cabeça da gente, para gerar *húmus* que a terra há de comer.

As palavras, estas palavras, são os olhos com os quais nos acostumamos o jogo em que estamos jogados, a bolinha indo para todos os lados do campo, ocupando todas as posições no possível impossível. A sutileza voraz que gera tal movimento se enovela no próprio ritmo que ele, o movimento, às vezes, toma, mais cadente, mais uniforme e regular e, isso, nos faz crer que elas, as palavras, nos servem, que somos delas os senhores e não que somos delas apenas. Nós não fizemos palavra alguma: elas todas que nos fizeram. Elas se disfarçam em sua própria humildade, mas muito desse disfarce também decorre do esquecimento que aquela crença propicia.

Não nos enganemos: em toda a parte que se fez ciência, foi porque a poética do movimento (e, conseqüentemente, muitas possibilidades de sua aprendizagem) tornou-se suficientemente esquecida. Mas isso já era um lance do próprio jogo. Foi só um jeito de encobrir um dos espelhos para ver se, assim, as coisas paravam de se multiplicar nas suas próprias profundezas refletidas, para ver se se estabilizava um pouco a vida (a vida que no nosso corpo vai morrendo, a vida é isuportável), enfim, tudo foi (e é!) um jeito de nos preservar da loucura e sua vastidão. Como se já não vivêssemos, todos, naquela enorme Casa Verde do conto de Machado de Assis.

A ciência é o disfarce que o disfarce precisa. Disfarce necessário de tudo isso. Sua sintaxe metodológica é a trama enviesada tecendo peças em nós, para nosso próprio entretenimento, urdindo máscaras para própria máscara da linguagem. Mas, escuta, que nada disso é para nosso engano pura e simplesmente. Compreendes? Pelo menos não é o que deveria ser. Deveria ser para nosso mais fundo aterramento, nosso mais cínico duvidar. Não para apenas anotar o que já existe na esperança de um dia tudo dominar, mas, sim, para cria o que não existe projetando-se para fora de qualquer domínio, como quem retorna para o principiar.

Na *Maçã no escuro*, após experimentar o amor que é uma mulher se inscrever no próprio enigma (“Ela lhe deu seu pensamento inteiramente vazio dentro do qual estava ela toda” – LISPECTOR, 1992, p. 155), o protagonista fugitivo, sem saber-se completamente dominado, acredita ser possível compreender as coisas em sua concretude e passa a querer a palavra que lhe desse pé no profundo do rio, a palavra com que dominaria a realidade:

Agora que tivera uma mulher parecia-lhe natural que tudo fosse se tornar compreensível e ao alcance da mão. (...) Mas a palavra, a palavra ele ainda não a tinha. O pé, o pé com que um homem pisa, ele não o tinha. Sabia que se tinha feito. Mas faltava saber o que é que um homem faz. Senão de que lhe teria valido a liberdade que alcançara? (...) Foi então que sob a verdade do sol ele enfim não

se pejou de desejar o máximo. E através do amor pelo seu filho escolheu que o máximo poderia ser atingido através da misericórdia. (LISPECTOR, 1992, p. 159)

A palavra como a compaixão que se instala no coração humano aterrando-nos a todos a uma miserável condição, seria ela o máximo do querer humano? “Seria essa a palavra? Se era, ele não a compreendia” (LISPECTOR, 1992, p. 159). A procura por este caminho, levaria Martim, de pensamento à pensamento monstruosamente calculado e lúcido, à conclusão de que amar era, mais transformar o mundo à sua maneira, do que, de algum modo deixar-se transformar por amor. Amor é uma dessas palavra que, por uma série de acasos, designa o que eu sinto por ti, o que nos entretém, a nossa co-pertença nesta conversa. Mas em um outro sentido da palavra, Martim passou a querer imprudentemente toda uma cadeia de pensamento lógico, capaz de criar uma nova compreensão que modificaria progressivamente todos os homens. Mal ele sabia que ele já estava encadeado, já habitava a linguagem transformada em cárcere e, por isso mesmo é que se sentia incapaz de cometer-se na noite originária em que se depositam as palavras:

Nessa noite, pois, ele acendeu a lamparina, pôs os óculos, pegou uma folha de papel, um lápis; e como um escolar sentou-se na cama. Tivera a sensata ideia de pôr ordem nos pensamentos e resumir os resultados a que chegara nessa tarde — uma vez que nessa tarde ele finalmente entendera o que queria. E agora, assim como aprendera a calcular com números, dispôs-se a calcular com palavras.

(...)

Ele não sabia que para escrever era preciso começar por se abster da força e apresentar-se à tarefa como quem nada quer.

(...)

Mas na meia escuridão do depósito, e sem a vantagem da embriaguez da tarde, o homem parecia ter desapontadamente perdido o sentido do que queria anotar. E hesitava, mordida a ponta do lápis como um lavrador embaraçado por ter que transformar o crescimento do trigo em algarismos. De novo revirou o lápis, duvidava e de novo duvidava, com um respeito inesperado pela palavra escrita. Parecia-lhe que aquilo que lançasse no papel ficaria definitivo, ele não teve o desplante de rabiscar a primeira palavra. Tinha a impressão defensiva de que, mal escrevesse a primeira, e seria tarde demais. Tão desleal era a potência da mais simples palavra sobre o mais vasto dos pensamentos. Na realidade o pensamento daquele homem era apenas vasto, o que não o tornava muito utilizável.

(...)

E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir. (LISPECTOR, 1992, p. 162-163)

Em seguida, ele se espantou com o fato de nem, ao menos, saber escrever o que já se tinha pensado, quanto mais criar o que não existe. Martim reconhece que distância entre ele e a palavra procurada, era a distância que separava ele de si próprio. E que aquele espanto despertando em cada um é justamente a coisa de que é feita uma pessoa.

Bem, é de certo modo a história desse espanto se vem dizendo aqui. Dizendo-se na promessa de que se crie a aprendizagem poética, lembrança de ser, mas também na certeza de que nem sabemos dizer o que já se pensou ao longo do percurso. Procuramos também pela palavra. É só isso. São só palavras e *nada mais* nos conduz. Eis: uma educação que se propõe como comoção, como compaixão, *pathos* que nos atravessa as individualidades, que faz *nós*.

Originária do verbo latino *educare* (*eks-ducere*), a palavra educar fala de um movimento que conduz (*ducere*) para fora (*ek-* ou *ex-*). Então, veja como *nada mais* se revela no étimo de educação como educação pela palavra: sobre a partícula pré-verbal *ek-*, Fabio Galera informa que “num sentido de localização, [...] indica ponto de partida, apontado para o movimento de sair de dentro de, para fora, do interior para o exterior; num sentido de procedência, aponta a origem de si mesmo e a partir de si mesmo”. (In.: CASTRO, et .al., 2014a. p. 84). Repare que a participação tanto do aspecto espacial, quanto do temporal no étimo de educar intima a vida humana como caminho daquilo que nele se constitui, caminho do que, no caminho, se encaminha.

Ocorre que, para começo de conversa, quer dizer, para que esta conversa pudesse começar, foi necessário o estabelecimento alguns pontos que extrapolam o número de palavras escritas até aqui e que, no extremo do pensamento, nos informam acerca da origem de tempo e espaço. A partir da linguagem que se articulou na Grécia em um dado momento histórico, passamos a poder dizer que o tempo e o espaço cooriginam-se no e pelo *ser* (*to on*, em grego), sendo esta uma palavra que, como o autor do oráculo, a princípio nada fala nem retira, mas aponta um retraimento, uma questão que todo o procurar, desde sempre, responde sem, no entanto, chegar a uma definição.

Este é eterno problema que desafia o pensamento, “desde os tempos antigos, como agora e sempre” conforme Aristóteles (2002, p. 289) designou: *ti to on*. Em latim, a palavra grega *on*, forma verbal, particípio presente de *enái* (*ser*), substantivou-se em *ens* e, com isso o verbo que procurava acompanhar a ação pura, a indeterminada duração de algo que participa do presente na presença de cada coisa (o verbo que já falhava no instante mesmo em que se tornava escrita e fala, pois, a tal pureza da ação se evadia, escapava no próprio fôlego limitado do falante); enfim, o que era verbo, na passagem de uma língua à outra, experimenta outra estabilização. E não sei te dizer se isso foi um ganho ou uma perda, do mesmo modo que não sei te dizer quando um passo passa a ser o outro passo no caminhar, ou quando os polos se invertem e o ir ao sul passa a ser retornar ao norte, e vice e versa no leste oeste deste horizonte que nunca chega, que nunca cabe bem nas mãos que os pés nunca vão alcançar e que os olhos projetam na exata proporção do impossível que é o olho – esfera aquosa boiando no escuro – não poder se enxergar.

Porém, desde sempre, é o retraimento a própria origem indeterminada e determinante de tudo o que, de algum modo, é. Palavras derivadas de *ens* passaram a estabelecer nas línguas neolatinas o *desde sempre* das coisas. Em português os ecos do que Aristóteles tentava reformular nos chega como tradição/tradução da filosofia enfeixada na chamada questão do ser em que se procura saber qual o Ser dos entes? O que são e o que não são as coisas? O permanece em tudo o que muda? Os entes, portanto, são a partir do ser, semelhantemente ao modo com que céu e terra e as dez mil coisas sob e sobre eles são nomeados a partir do imanifesto, como nos disse o *Tao*.

Se até agora não se havia percebido, indico, com olhar de soslaio, uma pequeníssima fissura instalada não se sabe desde quando na estrutura disto que te escrevo e que, aparentemente, agora pode ser chamado com mais propriedade de um ensaio (uma vez que é uma preparação para tudo o que ainda está por se aprontar nisto que parece nunca acontecer). Indico o seguinte: isto que te escrevo em português, e tudo o mais o que se fez no Ocidente, ensaia apenas esta pequenina palavra: *ser* composição que comove a asa ritmada de uma das águias de Zeus. Já disse que elas, as palavras, são essencialmente configurações de sombras espessas. Pois bem, parece que quanto menor a palavra, mais sombra abriga.

Continuemos:

Assim, tempo e espaço são manifestações do ser imanifesto, são o dizer da fonte que jorra céu e terra – em sentido poético.. Por deus, que sou totalmente incompetente para física quântica! Neles é que vigoram todos os entes, ou seja, tudo aquilo que de algum modo é; tudo o que é, é o manifesto, pensado, neste sentido, como a própria natureza.

Por sua vez, o que entendemos por natureza radica seu sentido na palavra *natura* que, novamente, é o modo latino de captar a experiência grega configurada na palavra *physis*. A manifestação do real em sua totalidade, quer dizer, a manifestação de tudo aquilo que de algum modo é e se mantém sendo, como que em brotação constante, para o grego é *physis*, em latim é *natura*, proveniência do constante nascer das coisas.

Natura, no sentido de *physis*, já não expressa um aspecto meramente quantitativo de tudo o que é, os entes em sua totalidade, mas evoca a possibilidade de geração e nascimento de si mesma sempre presente na *physis*. A imagem, que corriqueiramente fazemos, de natureza como mãe, é provavelmente tributária desse percurso etimológico e, neste passo, também poderíamos aproximar a mãe natureza de “a mãe das dez mil coisas”, na dicção do *Tao*, proposto como jogo ao pensamento de quem procura a sabedoria. Em todo caso, já é possível inferir que a convergência do movimento implícito em *natura* com o *mover-se para fora* constitutivo radical do educar, está na origem física de tudo o que é geração e causa de nascimento de si a partir de si. E, aqui, volta a começar o onde já não compreendo.

Por isso, retomemos o noticiário de quase certezas que hão de ser cotejadas nos tubos deste ensaio acerca do existir para ver como ele, enraizado que está no ser, desde sempre é o que encaminha o existir humano. Sentes o pé tocando em alguma pedra firme? Logo, logo verás que, àquela mais premente necessidade se antecede uma outra: munir-se, não de qualquer um, mas do melhor e mais resistente dos calçados para pisar o chão da terra com pés protegidos da própria terra, desconfiados, com medo de se ferir.

Resistiram bastante as sandálias dos primeiros pensadores gregos que, por vezes, são chamados de fisiólogos por se considerar que eles seriam precursores de uma filosofia natural, ou

seja, justamente, por terem dedicado suas reflexões à procura do que é aquilo que em grego se diz *physis*. Não era a procura por uma definição de *physis*, mas, sim, por uma compreensão contemplativa – e, por isso, não esquemática – das causas primeiras de tudo o que há em tudo o que há. Na elaboração posterior de suas investigações, atribuiu-se-lhes como meta a procura por explicar o ser (as causas primeiras, *arché*, a matriz, a substância) dos entes (o aspecto manifesto do ser).

É o que nos noticia a maioria dos manuais de filosofia, entendendo o seu surgimento como um processo gradativo de racionalização das narrativas míticas. Ocorre que, nem sempre a racionalização do mito toma consciência de sua própria posição em face do mesmo. Novamente é o olho que não se enxerga a si próprio. Assim, nem sempre uma história da filosofia, narrativa que explica o desenvolvimento daquele processo de racionalização, está consciente de que, nessa mesma explicação, já se tem esquecido que a palavra *ser* é um ente. Nada mais diferente daquilo que era contemplado pelos pensadores originais, cujo esforço na elaboração da linguagem aponta para uma preservação do mistério das coisas como mistério em si na dinâmica da *poiesis*. Nos fragmentos textuais que nos chegam, revela-se um ser intuído na manifestação do próprio ente, apenas tendente ao estabelecimento de uma relação causal nada inequívoca. Nas passagens enigmáticas daqueles pensadores originários, poderíamos concluir com as palavras de que dispomos hoje que, se o que é, de algum modo, é o ente, então, o ser não pode ser coisa alguma, pois o ser simplesmente não é. A transcendência ou imanência do ser, nestes termos tardios, simplesmente, está fora de cogitação para os fisiólogos. Pareço menos louco do que antes?

Tale de Mileto teria sido o primeiro a pensar em que desponta uma nova relação do homem com o conhecimento das coisas, pois em suas reflexões, toda a ambiguidade das narrativas míticas não era considerada como potência edificadora de realidade, mas sim fator de desequilíbrio na compreensão da realidade. Mesmo assim, sua conclusão acerca de ser a água o elemento primordial, a origem de tudo o que existe, revela a concretude de seu raciocínio, a proximidade de uma reflexão com a consciência de que, o que quer que se conclua com “a água é a *arché* da *phýsis*” não retira nada do silêncio que isso apenas quer dizer. O mistério de ser persiste obstinadamente em todos os textos que se lhes atribui, a origem é o que, literalmente, revela-se (vela-se novamente) em cada fragmento de seus escritos.

Algo semelhante acontece com o procurar de Anaximandro, Anaxímenes, Heráclito, Parmênides, etc, eles pensam obstinadamente a revelação da origem e, por isso, podemos chamá-los de pensadores originários. Do mesmo modo, essa obstinação é apontada como eixo central da obra de Clarice: “a questão da origem é tão obsessiva que em torno dela pode dizer-se que se enreda toda a prosa da autora” (SOUZA, 2000, p. 164). O elemento arquetípico de Tales (água), bem como

a dinâmica da realidade em constante mutação observada sobre tudo em Heráclito, são aspectos bastante significativos na elaboração poética de Clarice Lispector.

De Parmênides, por outro sentido, resgata-se uma imagem de percurso em fragmentos de um longo poema, em registro mítico, intitulado *Peri Phýseos*⁶. Nele, descortinam-se a um jovem mortal os caminhos do procurar pela *physis*, pensando-a em uma dinâmica de velamento do ser e do não ser⁷ de acordo com as palavras entoadas (*epos*) por uma deusa que se esconde para além do “portal das sendas da noite e do dia” (PARMÊNIDES, 1991, p. 43).

Por esse poema, Parmênides é tido por muitos como um dos que inauguraram a ontologia, a filosofia do ser, entendido como origem de tudo o que é. No fragmento XI de *Peri Phýseos*: “Como a terra, o sol e a lua, também o éter de tudo, a celeste via-láctea, o extremo Olimpo e o calor dos astros: têm o ímpeto a *tornar-se*” (PARMÊNIDES, 1991, p. 53), vemos a totalidade dos entes (terra, sol, lua, o éter de tudo, a celeste via-láctea, o extremo Olimpo e o calor dos astros) jogada no ímpeto muito semelhante àquele *tornar-se* de *Uma aprendizagem*. Tudo o que é (*physis*) está desde sempre lançado na dinâmica de tronar-se, de modo que os entes são “forçados a nascer”, como nos indica outras traduções possíveis para o fragmento⁸.

Ah, veja, novamente, que os muitos caminhos do *tonar-se* configuram-se, também, na própria questão da tradução. Por mais que pudéssemos nos deleitar com as mais diversas conseqüências decorrentes de uma ou outra tradução (e deixe-se registrado que não domino nada de grego e que tudo o que sei do idioma é comida requentada), por mais deleitoso que fosse o tédio de tais picuinhas linguísticas, meu esforço teria o intuito de que apenas concordássemos nisto: as diferentes traduções sempre acenam para o mesmo sentido de uma desconcertante simplicidade auto evidente que retira o que quer que seja o ser de toda a causalidade. E por quê? Porque, ao fim e ao cabo, como já te disse, e ele não é! Ele não tem porquê!

Ah, desculpa se já nem te olho enquanto falo essas coisas. Já não tenho a paciência que pretendia e acho que não vou me conter de dizer esta fortíssima leseira que o raciocínio me antecipa todo medroso. (Ora, mas se é por querer me livrar do medo que temos tido este papo, este *epos*, *esta* conversa que te conto, feito onda rebentando nos peitos! Ora, vejamos se isso não é um ensaio!)

⁶ Sérgio Wrublewski (In.: PARMÊNIDE, 1991, p. 43), a partir do sentido que o termo *phýsis* adquiriu na passagem para o latim como *natura*, propõe para o título do poema a seguinte tradução: “Sobre a Nascividade”.

⁷ Fragmento II de Parmênides: “Vamos lá! – eu interrogarei, tu porém, auscultando a palavra, cuida que caminhos únicos do procurar são dignos de serem pensados: um, que é e que não-ser não é; é o caminho da obediência, (pois segue o desvelar-se). O outro, que não é, e que necessariamente, não-ser é; este caminho eu te digo em verdade ser totalmente insondável como algo inviável; pois não haverias de conhecer o não-ente (pois este não pode ser realizado) nem haverias de trazê-lo à fala” (PARMÊNIDES, 1991, p. 45).

⁸ Na tradução compilada por José Gabriel Trindade Santos (2002, p.7) sob o título *Da Natureza*, o fragmento XI soa: “como a terra e o sol e a lua e o éter que a tudo é comum e a Via-Láctea e o Olimpo extremo e o calor ardente dos astros forçados a nascer.” Já na tradução de José Cavalcante de Souza, temos: “Como terra, sol e lua, éter comum, celeste via láctea, Olimpo extremo e de astros cálida força se lançaram.”

Ora, diga-me se esta tolice não faz sentido: todo aquele que ousou procurar as causas das causas, o princípio dos princípios, sempre se deparou, no coração da sinceridade, com *nada*. Este peregrino, se chegou a pousar um pé, que seja, no caminho da vida, certamente, desesperou ao ver-se sem nenhum chão de aterrar e desandou a criar esteios de se situar, o próprio palavreado já sina deste desespero, meu deus. E mais esta: o que é torna-se o que é. Pronto. A conclusão é que o *ser* é tornar-se, assim, do nada. Não haveria mais com o que se preocupar e podíamos parar por aqui: aprende-se do nada.

E dizendo isso, o que era *nada*, tornar-se um nada. Um nada que não quero, um nada do eu, do ente, doente, doeu.

Viste como não quero ter mesmo nenhuma categoria? E viste como meu querer não vale muito se não sair da individualidade de um *eu*?

Fizéssemos outra relação poética, diríamos que algo semelhante ao que acabo de dizer é possível escutar nos versos de Angelus Silesius: “A rosa não tem porquê. Floresce porque floresce. Não cuida de si mesma. Nem pergunta se alguém a vê...” (SILESIUS, 1996, p. 75). Na exploração do argumento e, temendo já estar demasiadamente distante da obra de Clarice, por força, explicaríamos que como a rosa, tudo o que é, todos os entes, participam do tornar-se e, pelo ímpeto de manifestação da *physis*, florescem por florescer, como que em ato gratuito.

A expressão “ato gratuito” não seria despreziosa. Já seria eu tentando criar um esteio, uma categoria qualquer. A expressão, curiosamente, é o título de uma crônica escrita por Clarice Lispector em que conta a experiência de uma mulher que vai ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro, sem nenhuma razão a não ser viver. Sobre o ato gratuito nos diz o texto que “se tem causas, são desconhecidas. E se tem consequências, são imprevisíveis” (LISPECTOR, 1999b, p. 410).

Talvez seja necessário explicitar a correlação entre o argumento e a crônica citada: é que em meio a natureza exuberante do Jardim (ouves ecos de Édem?) a cronista por seu texto nos aproxima da dinâmica da *physis* em toda a sua dadivosidade: “Eu não via ali nenhuma avareza: tudo se dava por inteiro, ao vento, no ar, à vida, tudo se erguia em direção ao céu. E mais: dava também o seu mistério.” (LISPECTOR, 1999b, p. 411). Os entes *são* a *physis*, eles *são* a *vida* nascendo em cada coisa, em cada ente. Mas isto mesmo que se dá, se vela, quer dizer, dá o seu mistério. O mistério é ser. Fica claro que florescimento e nascimento, aqui, assumem uma conotação muito mais ampla do que aquela atribuída modernamente pela biologia e vai se aproximar da noção de princípio (*arché*), porém, não enquanto causa anterior ao que é causado, mas sim como aquilo que se faz presente em algo, a cada instante, na *duração* (Bergson?) do que

quer que seja. O imanifesto *sendo* em tudo o que se manifesta e *é*. Seria este o sentido que Husserl alcançou quando se referiu ao “princípio de todos os princípios”⁹, fonte legítima de cognição?

Ocorre que ainda parece absurdo sustentar que o principiar humano, o seu manifestar seja, pura e simplesmente, igual ao manifestar dos demais entes constitutivos da *physis*. E mesmo que estejamos longe de uma teoria criacionista ou evolucionista, sorrateiramente escondendo uma vontade de ser superior, uma vontade de poder legitimadora de tudo o que, na radicalidade – oxalá possamos descobrir isso a tempo! – não nos leva além do suicídio coletivo, da extinção da espécie... enfim, mesmo estando longe dessas conjecturas certamente muito relevantes para a humanidade, mas que não podem ter espaço em um estudo de crítica e estética e que, pela lógica, necessariamente, haveria de se ater aos abstracionismos emotivos procurando conceber raciocínios a partir de objetos nada científicos, como as obras literárias e, neste caso, de romances escritos por uma mulher branca e burguesa da periferia do mundo... enfim, mesmo que fosse esse o centro e o recorte epistemológico disto que se escreve e que tu lês neste exato momento e que tu escreves junto comigo agora... enfim, mesmo neste campo forjado para liberdade controlada, parece ser muito absurdo ou ingênuo crer que o ser humano seja, no fim das contas, como a rosa, sem porquê.

Por que? Sobretudo porque parece evidente que o modo como a *physis* vai *sendo* em cada ente é sempre um modo que lhe é próprio e que a presença de cada coisa se faz sentir no humano de maneira singular em seu vigor, pois ela se dá, se manifesta *para* o homem (diferentemente do que ocorre com os outros entes) como inteligência, ao modo de uma consciência que se vai alcançando. Só entes como eu e tu podem saber da vida como caminho, educação e (como veremos) existência.

Uma pedra é, desde sempre, ao modo de uma pedra, uma árvore é, desde sempre, ao modo de uma árvore, um animal, desde sempre, ao modo de um animal. Todos eles sofrem as modificações físicas que lhes são próprias: as interações minerais nas formações rochosas; as interações bioquímicas nas mutações da semente em planta, flor, fruta, na sintaxe da seiva; e sócio-instintivas, no desenvolvimento do filhote em seu amadurecimento, em sua trajetória natural. Parece ser nesta particularidade da *physis* que se punha a pensar Virgínia, protagonista de *O lustre*, olhando para as coisas de modo simples e claro e sem inteligência em um dos vários instantes vazios de sua infância:

Para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento – se disserem que o movimento é necessário apenas à coisa que faz nascer e não à nascida não é certo porque a coisa que faz nascer não pode fazer nascer algo fora de sua natureza e assim sempre dá nascimento a uma coisa de sua própria espécie e assim com movimento também – desse modo nasceram as pedras que não têm força

⁹ Para Husserl, a fenomenologia deve aderir estritamente ao que ele chama de “o princípio de todos os princípios”: Nenhuma teoria pode nos fazer errar com respeito ao princípio de todos os princípios: que toda intuição nocional originária é uma fonte legítima de cognição, que tudo originalmente (por assim dizer em sua realidade “pessoal”) oferecido para nós na intuição deve ser aceito simplesmente como se apresenta, mas também somente dentro dos limites nos quais se apresenta (Ideias I: § 24). (CERBONE, 2013, p. 39)

própria mas já foram vivas senão não teriam nascido e agora elas estão mortas por que não têm movimento para fazer nascer uma outra pedra. (...) Ela pensava sem inteligência a própria realidade como se enxergasse e nunca poderia usar o que sentia, sua meditação era um modo de viver. (LISPECTOR, 1976. p. 48)

Observando os entes em sua totalidade, parece ser isto: nenhum deles pode escapar de sua trajetória natural, lançando-se *para fora* do que ele é. No que pese as modificações inerentes a tudo o que é, tudo o que é já é igual a tudo que virá a ser. Em qualquer tempo ou espaço, resguardando-se as variáveis já pré-determinadas pelas leis da *physis*, uma pedra será *igual* a pedra que ela é, uma planta será *igual* a planta que é, um animal será *igual* ao animal que é. E isso vale para todos, ainda que um outro animal seja um *outro* animal, uma outra planta seja uma *outra* planta e uma outra pedra seja *outra* pedra. Serão outros iguais. Nenhum deles pode *estar fora* disso. Mas isso não é óbvio? Já não sabemos de tudo isso? O que tudo isso tem a ver com o educar? E quando será abordada a existência aludida no título deste tópico?

Devo confessar mais uma vez que sou incompetente para isso? Porque insisto? Para me livrar da carga difícil que é ser eu mesmo. Mesmo agora sou um plágio. Já debes ter me adivinhado, porque tu és o sábio... e porque o pior plágio é o que se faz de si mesmo, não é? Não é isso o que advém ao autor de *Um sopro de vida*? Não te disse que num dos versos daquele poeminha de Manoel de Barros lê-se assim: “sábio é o que adivinha”?

Li de um crítico da obra de Clarice Lispector que os críticos são os que “com maior impertinência tentam imitá-la, reduplicando, em suas análises, a ambiguidade radical atribuída à pessoa Clarice Lispector” (ROCHA, in.: LISPECTOR, 1999b). Não é isto o que tens diante de ti? Um impertinente. Mas aqui, não se trata de imitação, muito menos de análises, talvez nem mesmo seja um texto crítico o que aqui teima em sujar o papel. Talvez, seja apenas disfarce. Mas não sei se posso negar o plágio. Por tudo o que há de oblíquo e atravessado neste descaminho humano por entre as movências do mundo é que há sempre plágio e não importa se sabemos ou não que não há nada de novo sob o céu. Copiar a mim mesmo talvez seja o único meio de viver.

Bom, de onde plagiei a frase sobre se livrar da carga difícil consta também isto: “em cada palavra pulsa um coração” (LISPECTOR, 1999b, p. 17). O princípio do princípio, perdurando, é o que te digo com as palavras que não são de ninguém. A palavra “ambiguidade” tem dono? É de alguma pessoa a ambiguidade? De todos. Elas, as palavras, não são do que há nelas, do que nelas se comporta, porque há o pensamento antes do pensamento, o pré-pensamento, e sua presença perdura para além do que elas dão conta, além do que elas são. Elas são ao deus-dará, são ao que não há, por exemplo, para o compositor no momento da composição de uma sinfonia o que elas são? O pre-pensar que é o que nos guia, o antes do ser se tornar palavra, o silêncio da palavra, a linguagem que “é sempre um pouco antes do nosso pensamento” (BACHELARD, *apud.* NUNES, 1999, p. 140-141)? Viste como sei citar? E viste como a citação ficou bem perto do plágio e bem longe da interrogação? Quisera eu ser só a interrogação... Já não debes me dar o menor crédito.

Mas eu te disse, desde o início, que era um inferno louco isso que não sei. Acrescente-se isto: um fingimento.

“Será que eu enriqueceria esse relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí é que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem estilo” (LISPECTOR, 2017, p. 68). Esta história é um gesto desapercibido que vou tendo contigo como Joana, personagem de *Perto do coração selvagem* (1943), num raciocínio sem plano, seguindo-se apenas, nas suas reflexões inventadas em voz alta aos ouvidos moucos do marido, Otávio. O que espero é menos do que amor. “Apesar daquele ar de quem ignorava as coisas mais comuns (...) ela o precipitara em si mesmo! Jogara-o na intimidade dele próprio...” (LISPECTOR, 1998. p. 91). Quem sabe o mesmo não aconteça conosco? Ouçamos a denúncia de Joana: “se uma pedra cai, essa pedra existe, houve uma força que fez com que ela caísse, um lugar de onde ela caiu, um lugar onde ela caiu, um lugar por onde ela caiu – acho que nada escapou à natureza do fato, a não ser o próprio mistério do fato.” (LISPECTOR, 1998. p. 94)

Viste como na loucura também se chega a existir? O mistério em que a pedra existe é que há a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir, não se resume ao quando, ao porquê ou ao lugar de onde/por onde/onde a pedra caiu. A trajetória sequer é da pedra como as palavras não são nossas. Mistério é que existe este *outro* ente a quem foi dado uma *outra* sorte diferente da da pedra (pedra tem sorte?), ou da de um gato, por exemplo, uma sorte que o possibilita a não ser apenas um modo de ir, mas um ir meditando, pois “sua meditação era um modo de viver” (LISPECTOR, 1976, p. 48). Para dizer este ente humano, quando ele somos nós, nos valemos da palavra “eu”, como no poema do fingidor mor da língua portuguesa, Fernando Pessoa:

Gato que brincas na rua
Como se fosse na cama,
Invejo a sorte que é tua
Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais
Que regem pedras e gentes,
Que tens instintos gerais
E sentes só o que sentes.

És feliz porque és assim,
Todo o nada que és é teu.
Eu vejo-me e estou sem mim,
Conheço-me e não sou eu.

(PESSOA, 1986. p. 85)

Neste “eu” só se crê quando somos *nós* mesmo, humanos uns para os outros. Irmanados na misericórdia de eu não-ser tu é que nos tornamos, enlaçamo-nos em nós. Nós não somos iguais. Uma mulher nunca é *igual* a outra mulher: Joana não é igual à Lídia que não é igual à Virgínia, que não é igual à Lucrécia, que não é igual à G.H., que não é igual à Lori, que não é igual a... quem?,

que não é igual à Ângela, Macabéa... E mais ainda: uma mulher também não é igual a si mesma: Clarice não é *igual* à Clarice seja em qualquer tempo e espaço, muito embora, ao longo do tempo e do espaço, ela permaneça a *mesma* mulher. A mesma coisa se dá a um homem: permanece o *mesmo*, sendo vários no tempo e espaço – que o diga Fernando Pessoa, esta outra miríade de “eus”! –, e é por isso que mulheres e homens podem *conduzir e conduzirem-se*, lançar e lançarem-se *para fora* de si para chegar... em si mesmo... cair em si, naquele tempo e lugar em que todo o seu movimento será criação, aceitando em cheio a misteriosa vida dos que um dia vão morrer. Eu e tu somos o mesmo em nosso diferir, no morrer nosso de cada dia. Te escrevo por isso, agora vi, te escrevo porque vamos morrer, meu bem.

Cair em si é como dizemos quando, de repente, tomamos consciência de algo. Que algo? Aquele algo que pode ser conduzido de si para fora de si no tempo e no espaço chegando a ser o que ele é: o ser humano. Foi isso o que se deu naquele dia da página 32 e no dia do chão quieto: fui de repente educado no gosto de ser humano.

Mas como vimos: o onde/quando do qual somos conduzido e o onde/quando a que chegamos/caímos já é onde/quando estamos. *Posicionar-se em pé* é o que diz, em latim, a radicalidade de todo *estado e sistema* de coisas (*stare/sistere*). Talvez por isso, tanto no dia do chão quieto, quanto no dia do triunfo do tropeço, eu tenha experimentado a queda, como se me visse a mim mesmo desmoronando em doçura atroz. O que me comove no que escrevo agora é a memória daquela queda e, é por isso que não consigo sistematizar nada, entendes?

Já te disse que ainda estou caindo e, então, talvez seja necessário, talvez eu tenha “que começar por aceitar-me e não sentir o horror punitivo de cada vez que eu caio, pois quando eu caio a raça humana em mim também cai” (LISPECTOR, 1999b, P. 17). A raça humana caindo em mim – tu e eu caindo agora? –, naqueles dias era eu me tornando ser um humano? Se sim, ainda persiste a pergunta: qual o modo de ser dessa trajetória? “Há qualquer coisa que roda comigo, roda, roda, me atordoa, me atordoa, e me deposita tranquilamente no mesmo lugar” (LISPECTOR, 1998. p. 147). Onde é o quando humano? Quando é o onde? Onde, quando nasce esse *instante*? É algo físico como te disse, isto que sinto.

É na *physis*, portanto, que o tornar-se humano, sob o enfoque do educar, evoca uma permanência (ser o mesmo que se é) e convoca uma transformação existencial no caminho humano (ser um outro). Mas, de que modo? Certamente não ao modo do que se dá com os demais entes, pois o homem é aquele ente que se torna caindo em si, uma vez que, nele é que se recolhe a experiência da totalidade como conhecimento e consciência deste co-nascimento. O tornar-se de tudo, a *natureza* dos entes, pode ser conhecido pelo ser humano e este parece ser o seu modo próprio de ser, seu modo próprio de viver: meditar acerca da realidade do real, nesta meditação

realizar-se, quer dizer, ir-se, podendo saber que o que ele é vai nascendo no tempo e no espaço com tudo o que ele não é.

Este nascer agora, presente de toda natureza, já nos remeteu à transformação existencial, a realização que se experimenta no caminho. Mas haverá apenas uma transformação no caminho humano? Apenas um modo de se realizar? Parece evidente que não. Mas, então, quantos? E haverá, então, formas de não nascer em meio a tudo o que é forçado a nascer? Giramos sobre um mesmo eixo, e ficamos à espera de uma virada como o fiel fica a espera de um milagre, percebes? É como o *long play* de Bob Dylan que coloquei há pouco na velha vitrola do tempo. Não há como saber. “*The answer , my friend, is blowing in the wind*”.

Pedra, planta, animal nascem. Existem? “Ter nascido é um dom, existir, digo eu, é um milagre” (LISPECTOR, 1999b, p. 288) Diante disso, parece que o modo específico de se tornar humano pode ser compreendido como um encaminhamento para uma travessia transformadora mas que, pode ou não se traduzir em aprendizagem acontecendo como mútua conversão do que é/está e a sua alteridade (digamos, um eu e o outro) em algo cada vez mais indeterminável e extraordinário ao longo da caminhada.

Neste sentido, o extraordinário parece residir justamente na indeterminação deste ente que é o que existe (*ek-sistere*) em meio as coisas em seu modo. *Sendo* necessariamente posicionado no tempo e espaço, mas podendo, concomitantemente a cada instante, *estar* fora da posição que ocupa, ou seja, podendo ser livre no caminho que se abre conforme ele vai se abrindo ao caminho, sendo a trajetória no tempo, no espaço, mas também, a partir do tempo, a partir do espaço, para onde? Como um curso de rio se formando rio, música fluindo pelos ouvidos do corpo, incorporando ritmo; ou como o transbordamento no discurso em *Água viva* que nos diz: “pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é.” (LISPECTOR, 1980, p. 38). Quem sabe quando deixarmos de ouvir o que ouvimos já não seja a hora da virada? Desligar o aparelho e sair de casa, *On the road*.

Como saber se isso é possível? Pela educação. Pelo *eks-* que é o mesmo em educar e existir e que “possui movimento próprio, [e que] é a força motriz mobilizadora de si. (...) O *ex-* revela a abertura e libera as possibilidades de se tornar livre para sair. (...) Caminhar e educar é o mesmo que existir.” (GALERA, 2014. p. 86-97). Seria absurdo concluir que o ser humano só existe como livre trajetória na e pela educação? Mas, então, já estaríamos realizando um outro sentido de educar, bem diferente do que vem se tecendo, sobretudo, desde a modernidade.

Neste outro sentido do educar e do existir, por sua vez, configura-se a trajetória do caminho como procura do *ethos* humano, considerando a radicalidade do termo que se distancia da percepção moralizante que se acopla ao conceito de ética dos dias atuais. *Ethos* é a questão que se procura em tudo o que é ético e diz respeito àquilo que é o *próprio* (a morada em que repousa a essência, desde sempre) de cada ente. Na configuração do *ethos*, torna-se em ser humano, para nós

que somos humanos, soa como: o que nos é próprio é procurar o que nos é próprio, procurar pela essência do que somos de modo a aprendermos a ser e consumir o que podemos ser. Consumar seria realizar o caminho encaminhando o próprio de nós, percorrê-lo sendo percurso.

Trata-se da constituição de um destino para todos nós e, novamente, a ambiguidade da palavra é enriquecedora: destino é tanto o que nos foi dado previamente, como aquilo a que se pode chegar. Isto é o que enuncia o fragmento 116 de Heráclito, o qual rearticula a questão com o pensar: “é dado (*métesti*, faz parte de, está na essência de, é próprio a) a todos os homens conhecer-se a si mesmos (*ginôskein êntoús*) e pensar (*sophronein*)”. Há uma destinação sem fatalismo nessas palavras, pois, aquilo que nos é dado, que nos constitui a humanidade, nem por isso nos garante a completude, ainda não satisfaz a mais premente necessidade de nos tornarmos seres humanos.

Como se percebe, ser o que já somos remete a uma tensão que diferencia reunindo em um mesmo campo que se abre para a ética e a ontologia sugerindo a dimensão originária que as comunga. Daí que, o conhecer a si mesmo e o pensar, mesmo já fazendo parte da constituição de todos os humanos, podem muito bem ser ignorados, negligenciados, evitados de modo a permanecerem como caminhos irrealizados na vida de cada um. Seria exagero afirmar que exatamente isso parece se dar na vida da maioria dos homens? O que é ser humano, afinal, não é algo em que costumamos ficar pensando. Mas sempre se coloca como algo para se pensar. Algo que nos foi dado como pensar. O que é o pensar?

Conhecer a si mesmo sempre retorna à ambiguidade que não apenas aquela fatídica frase da página 32 de *Uma aprendizagem* de Clarice Lispector, mas sua obra ficcional como um todo, manifesta. Essa ambiguidade não está apenas em revelar que o que já é necessita se tornar naquilo que é, ou seja, que o que já somos precisa ser por nós mesmos aprendido; mas, também, acena para uma possibilidade de conquista de ser, ao mesmo tempo que engendra a perda desse poder na própria realização de uma dentre infinitas possibilidades de ser. Ou seja, para ser o que ele é, o ser humano necessita renunciar ao ilimitado de ser. Seria como ver na escuridão um vagalume. Vê-lo é já perdê-lo. Acho que é isso que me desnorteia, a realidade de desde sempre se perder algo.

Ouçamos esta outra descoberta que Virgínia faz em sua infância, em *O lustre*, reparando como a menina a articula com o perder-se que a morte evoca:

Quando a gente vê um vagalume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. Como se uma pessoa morresse e isso fosse a primeira coisa dessa pessoa porque ela nem tivesse nascido nem vivido, sabe como? Pergunta-se assim: como é o vagalume? Responde-se: ele desaparece. (LISPECTOR, 1976. p. 43).

De certo modo, essa ambiguidade é um dos enfoques possíveis na interpretação de vários mitos, todos eles sempre tocando na questão do autoconhecimento humano. Há neles uma contrapartida a ser experienciada por aquele que procura conhecer-se, uma perdição como a de Narciso que comete o erro de querer se ver e, ao apaixonar-se por seu reflexo, dobra-se vaidoso sobre si de tal modo que não consegue se relacionar com a realidade. Também o mito de origem

tradicionalmente partilhado nas culturas judaico-cristã e islâmica nos fala de uma perdição que seria consequência da desobediência do homem que, seduzido pela possibilidade de ser como deus, come do fruto da árvore do conhecimento (a *Maçã no escuro?*) e perde a graça de ver e ouvir a deus quando passa a poder saber o bem e o mal, tudo isso metaforizado no reconhecimento da sua própria nudez.

Consegue-se algo em se perdendo esse algo, ou, perde-se algo em se conseguindo, poderíamos concluir. Mas, e quando o que se consegue ou se perde for, exatamente, o que se perde ou se consegue? Então,

Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu - só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. (LISPECTOR, 2009, p. 66).

Tornar-se é assim? “A perda de tudo o que se possa perder e ainda assim ser”. (LISPECTOR, 2009, p. 174). Uma virada? Ser é o que se vê? De alguma forma os mitos inspiram ao cuidado neste caminho de ser. Mas, com o quê, se o perigo é, justamente, o que não se vê? “Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem”? (LISPECTOR, 2009, p. 172). Esses mitos também não nos dizem, em sua ambiguidade, de algo que nos é próprio e que necessitamos aprender? O que é aprender? O que há para ver?

4. *Paideia, politeia, Diotima ou Uma virada na Cidade Sitiada*

Terminarei na Grécia, e ao luar.

Clarice Lispector

Então, atravessaremos a bem a corrente do Letes...

Platão

A partir daquela mesma inscrição no templo de Apolo, Sócrates, conforme formula Platão no *Primeiro Alcibíades*, encaminha o pensamento na interpretação dessa aprendizagem necessária como “cuidado de si”. Este, ao longo da história do pensamento ocidental vai sendo interpretado cada vez menos como uma necessidade ética firmada na concretude de sempre procurar. Em vez disso, o caráter de escolha com que se mostra ao homem fazendo-o crer que sua educação depende de que ele adira ou não a um ideal racional abstrato é o que passa a ditar o ritmo da caminhada.

É possível pensar a passagem para o pensamento socrático como o surgimento da disciplina filosófica, já insinuada pelo pensamento originário dos fisiólogos, que orientará os rumos do ocidente e, por ser identificada muitas vezes com a filosofia simplesmente dita, ou também chamada de “filosofia primeira”, irá também abraçar encobrendo todo o Oriente. Refiro-me a *Metafísica*. É a própria história da filosofia. História essa que, como propõe Hegel no final do século XVIII, início do XIX, se consuma e encerra-se na “história do auto-encontrar-se do pensamento” (*Apud*. Heidegger, 1971, p. 110). Sua história confunde-se, de maneira mais específica, com a história do pensamento acerca do indivíduo¹⁰ – inexoravelmente lançado no perder-ganhando, no ganhar-perdendo que o mito vaticinou – a que a obra de Clarice parece contribuir de maneira inestimável.

A filosofia de Sócrates (469-399 a.c), diferentemente dos seus antecessores, se dedicou a pensar as questões ontológica tomando como ponto de partida uma região da totalidade dos entes, o homem, em suas relações de proximidade e distancia com os outros entes, de modo que, à passagem de uma cosmogonia para a cosmologia segue-se para um deslocamento desta para o âmbito do indivíduo.

É por esta chave que a reflexão socrática começa retomando a sentença oracular no portal do templo de Delfos, O “Conhece-te a ti mesmo”, em Sócrates, fez estabelecer como pressuposto para a sabedoria, a procura em primeiro lugar pelo conhecimento de si mesmos, para depois ir à

¹⁰ Patrício (2008, p. 290), ao comparar a novidade dos gregos face ao Oriente pré-helenico, segundo Werner Jaeger, assim se posiciona: “Para Werner Jaeger, ‘a importância universal dos Gregos como educadores deriva da sua nova concepção do lugar do indivíduo na sociedade’. Comparando o mundo grego com o fundo histórico do antigo Oriente, ‘a diferença é tão profunda que os Gregos parecem fundir-se numa unidade com o mundo europeu dos tempos modernos’. Jaeger acrescenta: ‘E isto chega ao ponto de podermos sem dificuldade interpretá-los na linha do individualismo moderno’. Surge com eles ‘uma valorização nova do Homem, a qual não se afasta muito das ideias difundidas pelo Cristianismo’. Devemos aos Gregos o sentimento da dignidade humana.”

busca do conhecimento de outras coisas. O reconhecimento do não saber como fonte da possibilidade de qualquer conhecimento, coloca o homem como ente que deva estar sempre aberto para conhecer e, portanto, precisa continuar questionando a opinião (*doxa*) de cada um.

Deste modo, o filósofo pretende através do diálogo levar os seus discípulos e interlocutores a questionar eles mesmos suas próprias opiniões, a fim de chegarem mais próximos do conhecimento verdadeiro (*episteme*) das coisas. Aqui o fundamento de seu método, a maiêutica (palavra que se refere ao ato de parir), uma vez que pretendia fazer com que cada participante do diálogo pudesse extrair de dentro de si mesmo suas opiniões a fim de que chegassem eles mesmos a uma amplitude maior da questão que se lhes colocasse. O tornar-se humano, deslocado para a centralidade da reflexão ontológica, passa a ser o caminho necessário para a sabedoria, para o conhecimento dos princípios da realidade. E tal caminho deveria ser pensado como uma sucessão de partos a partir de si mesmo, o que estabelecia uma consonância com a brotação contínua da *physis*.

O aprender evidencia seu parentesco com prender e, em nosso idioma, não se trata de um uma filigrana a mudança de sentido operada quando o parentesco se evidencia, pois, uma aprendizagem, em português, apenas não indicará um modo de reter algo para si (algo a prender), se nos mantermos firmes na memória de que esse modo de apropriar-se de algo é possibilitado, desde sempre, a partir do próprio algo que se dá para apropriação. Trata-se de desdobramentos de uma única dinâmica sintetizada na máxima socrática que foi capaz de gerar toda a diversidade significativa que os termos vão assumir ao longo da história do pensamento ocidental: sei que nada sei, implica em reconhecer que só se é capaz de ensinar se se estiver apto a aprender e, para aprender é preciso reconhecer-se no não saber. Só aprende quem não sabe, quem se mantém nesse saber que não sabe e, por isso dispõe-se, constantemente, ao diálogo que é já a própria abertura ao desconhecido.

É essa dinâmica que identificamos em diálogos como o *Teeteto* e o *Primeiro Alcibíades*, de Platão. Neles, a partir do “conhece-te a ti mesmo”, encaminha-se o pensamento na interpretação da aprendizagem da *physis* como conquista e cultivo da *aretê* (virtude, excelência), que irriga a percepção da necessidade ética de promover a todo instante o chamado “cuidado de si”. Porém, este, ao longo da história do pensamento ocidental vai sendo interpretado cada vez menos como uma necessidade ética firmada na concretude do sempre procurar em detrimento do caráter de escolha com que se mostra ao homem fazendo-o crer que sua educação depende de que ele adira ou não a um ideal racional abstrato. Assim, é preciso ter em mente que a reflexão em torno dos diálogos de Platão promove o desenvolvimento de aspectos do pensamento socrático a ponto de construir aquela que talvez tenha sido a mais influente das teorias filosóficas do Ocidente, o platonismo.

Neste sentido é que Patrício (2008, p. 289), traça a seguinte trajetória:

A reflexão socrática, após um primeiro momento em que segue a tradição da preocupação com a *physis*, corpórea, vai incidir precisamente sobre a *aretê* e sua natureza ou ser, identificando a virtude e o conhecimento: conhecer bem e inteiramente é, desde logo, ser virtuoso; no que toca à dimensão moral, é ser excelente. Platão e Aristóteles vão seguir na senda de Sócrates. (PATRÍCIO, 2008, p. 289)

Para Platão, como se sabe, além do mundo das coisas sensíveis, empíricas, singulares e mutáveis, existe um reino suprassensível de essências ou ideias eternas, universais e necessárias que tem seu cume na ideia do bem. As coisas do mundo empírico, da nossa experiência, não têm propriamente ser, mas são somente sombra das ideias eternas as quais esgotam em si toda a riqueza do ser, e são os protótipos eternos das coisas do mundo sensível. Assim este reino das ideias eternas é o campo da metafísica. E para o espírito humano o conhecimento destas ideias eternas, se dando como possibilidade de conhecimento chamado metafísico, é condição de possibilidade de conhecimento das realidades sensíveis do nosso mundo. Assim a filosofia assume-se inteiramente metafísica, mas já diferentemente da insinuação dos pré-socráticos, e mesmo em certo sentido, já desviada para um caminho que vai pouco a pouco privilegiando uma sondagem intelectual em detrimento da experimentação do real tal qual se apresenta aos sentidos. Nesta mesma esteira a filosofia vai ampliando sua abrangência no que concerne as outras possibilidades de saber que não pela via de uma ciência do suprassensível ideal que é radicalmente distinto do nosso mundo.

Neste sentido é que, conforme nos diz Nicola (2005, p. 63), a tese central defendida pelo filósofo fundador da Academia, é que ele “exclui a hipótese de que as ideias derivam dos sentidos; elas são pura *visão intelectual*, uma representação na tela da mente.” Começa já aqui uma certa infidelidade ao mundo concreto e que levará a filosofia aos racionalismos e idealismos mais exagerados, sem falar do caráter *essencialista* que pela primeira vez aparece com muita evidência

É nessa última perspectiva que o cuidado de si passa a constituir o eixo de todo saber filosófico, embasando as diversas práticas pedagógicas logicamente estruturadas no sistema educacional que pretende formar-nos no Ocidente. A formação, neste caso, abstrai-se em um projeto maior de inserção das pessoas em um sistema de vida, uma vez que a própria vida já é interpretada sistematicamente como inter-relações de poder logicamente hierarquizadas. Se é hierarquizada, hierarquiza-se a partir de um polo de poder. Mas o que é o poder? Responder a essa pergunta já é uma compreensão do Ocidente, em suas possibilidades de ser.

Antes, porém, é importante lembrar, que tal sistema educacional que se depreende tradicionalmente dos diálogos platônicos já é fruto de uma recepção do pensamento de Platão acerca do percurso de formação educativa do homem (*humanitas*) que tenta traduzir para o latim o que em grego dizia-se *paideia*. Assim, em uma perspectiva mais originária, a palavra *paidéia* reúne as ideias de educação e de cultura num só projeto em que participam todas as áreas de saber da *pólis*, sem hierarquia. Todas deveriam convergir para a *paidéia*.

O sentido dessa palavra, mesmo entre os gregos, variou ao longo do tempo, foi se construindo de modo que,

Em Ésquilo (Os Sete Contra Tebas, 18), a *paideia* é a criação dos meninos. Nos sofistas, é a formação espiritual mais elevada que se pode e deve dar ao homem grego, ao cidadão na sua *pólis*. A ideia vinha desde as profundidades originárias da Hélade. Exprimia a forma da fundamentação e transmissão da *aretê* no interior do Estado: realizara o ideal de formação aristocrática, das classes nobres, em Homero; ajustara-se à educação dos camponeses, em Hesíodo ; transformara-se na *agoge* espartana, pela poderosa criação poética de Tirteu; viera a ser a reassunção do ideal homérico de nobreza por Teógnis e Píndaro, veiculando com o conceito de *aretê* a afirmação absoluta do princípio aristocrático da raça, fundamento da comunidade de sangue. Vai ser agora, decididamente e decisivamente, a afirmação do princípio democrático, fundamento da comunidade dos cidadãos, de todos os cidadãos livres do Estado. Esta comunidade é a estirpe da *pólis* democrática, ampliação da comunidade de sangue e gérmen da educação humana tal como o Ocidente veio a entendê-la. Assim os sofistas acolheram, integraram e superaram Píndaro. Platão, o anti-sofista por antonomásia, acaba por aceitar a extensão sofística da *paideia* mas procurando envolvê-la pela ideia aristocrática do filósofo, aquele que acede à contemplação da Verdade e do Ser face a face, fazendo o percurso que vai da *apaideusia* à *paideia* (PATRÍCIO, 2008, p. 293-294)

Werner Jaeger, filólogo alemão, na primeira metade do século vinte, volta sua atenção para aquela concepção de *paidéia* e escreve uma obra enciclopédica que analisa as diferentes contribuições da literatura (lírica, trágica e épica), da política, da filosofia, da medicina e da legislação para a concretização de um ideal de formação da civilização grega. Ele também indica uma trajetória da *paidéia* grega como acordo em torno de normas; como projeto do homem político unido ao do homem heróico; como sentido histórico enquanto realização de um destino vital; e como presença constante dessas diretrizes em todas as ações formativas

"(...) a *paideia*, no seu caráter particular e no seu desenvolvimento histórico (...) [é a] própria história da Grécia na realidade concreta do seu destino vital. (...) A ideia de educação representava para ele [o homem grego] o sentido de todo esforço humano. Era a justificação última da comunidade e individualidade humanas. O conhecimento próprio, a inteligência clara do grego, encontravam-se no topo do seu desenvolvimento" (JAEGER, 2013, p.5).

O diálogo de Platão que mais diretamente interpretou o que seja a *paideia* é a *Politéia* (*A República*) em que, como se sabe, a discussão acerca do que seja o Justo leva os personagens a especulação da constituição de uma Cidade-Estado (*pólis*) figurada. A concepção grega de Cidade-Estado é indissociável da ideia de cidadão e esta, por sua vez, projeta-se em um ideal de ser humano, o cidadão. A *paideia*, é um percurso através do qual determinados habitantes tornavam-se cidadãos. O cidadão, porém, é pensado não como aquele se opõe ao que vive fora da cidade, mas como aquele que se situa na ambivalência de uma polaridade em que se centraliza e se descentraliza criativamente o vigor manifestativo do imanifesto: aquele que vive em meio a *physis* e realiza-se plenamente, descobrindo os limites do que lhe é próprio, no realizar-se ilimitado da *physis*.

A palavra *pólis* evoca essa localidade em meio a *physis* que tanto intensifica a necessidade do tornar-se humano, quanto propicia este destino, uma vez que, segundo Leão, o termo se aproxima do verbo grego *pelo/pelomai* que

diz e fala dos processos de criação, os movimentos do ser, não ser e vir-a-ser, tanto no aparecer, como no desaparecer de tudo o que vige e opera, de tudo o que surge e cresce, que se ergue e se impõe por si mesmo com a força de seu próprio vigor. (...) diz o polo, em que a realidade faz girar o real em suas realizações, o lugar onde a realidade centra; concentra e descentra tanto as realizações quanto as desrealizações de tudo o que é e está sendo, de tudo o que não é nem está sendo (LEÃO, 2013, p. 76-77)

A figura de Sócrates é central na virada que a história da filosofia experimenta nos rumos de suas investigações. Pensar a *polís* na *Politeia* é meditar sobre o adensamento das relações humanas na constituição de seu lugar no mundo, a virada atravessa a vida humana em seu *ethos* mais originário, deslocando o eixo de nossos empenhos na procura de respostas resolutivas passíveis de aplicação segura e eficaz contra tudo o que nos aflige e atormenta no caminho de viver. A filosofia resiste a se deixar conduzir por esta vontade aplicada ao pretender investigar as origens das questões e não sua resolução, porém, sua própria caracterização como procura rigorosa e sistemática mediada pela racionalidade já nos informa do quanto ela surge próxima aquele sentido a que convergia o mundo grego no alvorecer da civilização ocidental. Enfim, pensar a *pólis* na *Politéia* de Platão não deixa de ser uma meditação acerca das origens do *antropocentrismo*.

Para um fim mais específico, pensar a constituição da *pólis* como fenômeno humano portador dos germes das cidades, realizações coletivas que mais impactaram o planeta confundindo-se inteiramente com próprio modo de pelo qual o homem ocupa e ocupa-se no espaço e tempo, pode ajudar a interpretar a os romances de Clarice Lispector, narrativas que se constroem a partir de uma ambiência urbana sempre em tensão com potências naturais. Isso já nos informa toda uma estruturação que a poética de sua escritura crítica ao mesmo tempo que aponta para a superação das dicotomias que mascaram a realidade distanciando-nos das fontes criativas do poder que, no limite, se retraem na própria impotência que a literatura e a arte como um todo manifestam diante do poder maior que é o mistério de ser em pertencimento mútuo com a linguagem:

Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. (LISPECTOR, 2009, p. 176)

É possível que a imagem da cidade seja retomada por essa perspectiva originária na prosa de Clarice Lispector, sobretudo em romances como *O lustre*, *A maçã no escuro* e *A hora da estrela*, em que o evadir-se da vida urbana, nos primeiros casos, e o estar na grande cidade na condição de migrante, no segundo, parecem apontar para um movimento que assume uma profundidade essencial no desempenho e constituição dos protagonistas; bem como em obras como *A cidade*

sitiada em que a cidade surge quase como um personagem que se entranha na constituição dos demais elementos da trama. Neste romance, o subúrbio que experimenta a selvageria do progresso da razão sem controle é metáfora do ser humano enquanto dimensão auto-reflexiva da própria *physis*. Mas de que forma a experiência de tal metáfora deixa-se abrigar na concepção de *paideia* enquanto procura pelo sentido na tensão de convergência e divergência, realização e desrealização que a *polis* suscita na elaboração deste ente em questão, o homem, que necessita se tornar ser humano? Talvez a metáfora opere algo que explore as fissuras que uma construção do tamanho da filosofia ocidental vai deixando ao longo das paredes que levanta. Tais fissuras são a abertura de que necessita o humano quando tudo o que sua época o permite enxergar são paredões e prédios de encarceramento de suas possibilidades de ser. As fissuras, em determinado momento podem ser os polos de virada nos rumos do humano e elas são congênicas à edificação do pensamento.

Já no *Primeiro Alcibíades*, acima citado, percebemos uma dessas fissuras congênicas que possibilita entrever a radical abertura de uma particular experiência do *Logos*, a lógica, pacificamente aceita na contemporaneidade como critério de racionalidade (*ratio*, medida), que supõe o saber como poder entre os homens da *pólis*. O personagem Alcibíades é conduzido à reflexão de que o saber só se torna um poder político na medida do esforço do homem em aperfeiçoar o que ele é, livrando-se da ignorância de pressupor, por exemplo, o saber como mera articulação de poder de indivíduos entre si e com os demais entes da natureza por meio da persuasão sofisticada.

O aperfeiçoamento do que se é, ao contrário, dirige a investigação para que nos conheçamos no intuito de saber o que deve ser sempre e a cada momento aperfeiçoado, cuidado. Nisto se constitui o vigor da *areté*, atributo que o homem grego se esforçava para expressar de maneira cada vez mais inequívoca ao longo da sua vida e que enfeixava um conjunto de qualidades morais, espirituais e físicas. O homem que possuía *areté* era dotado de uma imagem difusa da virtude, e estava predestinado a ser regido por deveres livremente aceitos. Enquanto predestinado e livre, esse homem tinha de procurar adquirir determinadas noções. Sua educação acontecia, portanto, no sentido de cultivar seu sentimento de dever para com *areté*. Educação seria então a conquista do que já existe; envergadura das virtudes naturais até o limite de suas potencialidades.

Mas, se o saber é, no limite, poder, este há de convergir sua potência no e pelo princípio do cuidar de si, ou seja, no meditar como modo de vida, pois não haveria de ser outra a medida, o limite, a razão do homem que não o próprio homem. Daí que o primeiro gesto daquele que queira se apoderar do que quer que seja, há de ser procurar se aperfeiçoar o que implica começar, necessariamente, por reconhecer seu não saber em tudo o que supõe ser conhecido, sobretudo, reconhecer que não sabe o que ele próprio é. Conhecer o que somos, pressuposto do cuidado de si, implica, por sua vez, na investigação incessante acerca da essência íntima do ser, quer dizer, uma

investigação acerca do que não é dado, não é predeterminado aos sentidos em sua dinâmica de manifestação, na e pela *physis*. Fora desse horizonte nenhum dos escritos de Platão poderá ser bem interpretado.

Novamente, acompanhando o movimento da história do pensamento filosófico que começa a se interessar mais por uma cosmologia do que pela cosmogonia mítica, a partir do momento em que a figura do herói aristocrático educado pela ideia de *areté* começou a fazer parte do passado e da mitologia recontada aos cidadãos – que as ouviam com respeito, mas também com distanciamento –, firmou-se a noção de *paidéia* difundida pela ação dos sofistas na *pólis*. Contra essa *paidéia*, voltada para a educação com vistas à ação individual no Estado, é que se direciona o questionamento do citado diálogo de Platão (*O Primeiro Alcibíades*), em cujo âmbito já se refletia a separação entre natureza e ética, público e privado; e se propunha ainda o “ensino” da sabedoria, uma *paideia* filosófica, isto é, *paideia* como técnica para a transmissão de saberes científicos, matemáticos, poéticos, musicais, gramaticais, retóricos e dialéticos, mais explicitamente elaborados n’*A Politeia*.

Segundo Nunes (In.: PLATÃO, 2016, p. 44-45), na *Politéia (A República)*, “à custa da *paideia* filosófica, o poder e o conhecimento se uniriam numa forma perfeita de governo” e “o ato fundador da cidade, instaurando a pedagogia, é um ato de autoridade que emana do conhecimento.” Daí ser possível argumentar que, neste diálogo, Platão desenvolve “o que se poderia chamar de projeto político-educativo, pois toda a argumentação ali posta recai fundamentalmente sobre duas questões: a política na *pólis* e a educação do cidadão (MENESCAL, 2009, p. 65).

Mas nenhuma dessas duas questões centrais se afasta do vigor questionante que é a travessia do homem ao humano do homem. Muito pelo contrário, a tessitura do diálogo propicia o percurso convertendo a ambiguidade da vida tanto em realizações como em desrealizações do homem em seu *estado natural* (a saber, político) em meio a outros homens. Esta é a razão de ser do diálogo, gênero textual cultivado por Platão, não por um acaso ou escolha subjetiva, mas, como exigência do questionar.

A *areté* a ser conquistada por cada um não era compreendida como um estado predefinido e, muito embora, ideal, sua feição se dava a ver por inúmeros aspectos não raro desarmônicos e contraditórios, o que suscitava desde si uma trajetória muito mais poética do que científico-analítica para a realização de todos os cidadãos. Se, por um lado, a procura por harmonização (que a natureza observada pelos fisiólogos evocava) se fazia necessária ante a constatação de uma realidade (que só aparentemente poderia ser) desarmônica, por outro lado, o mesmo esforço construtivo haveria de afirmar, ainda que veladamente, a desconstrução da realização da ideia no plano sensível, sob pena de se perder a potência da ideia enquanto tal.

Nesse jogo de Penélope, podemos vislumbrar as imbricações político-pedagógicas no adensamento daquela dimensão aberta, na expansão daquele campo a que nos referimos em que convergem e comungam a ontologia e a ética originárias. Somente assim, se justifica a aristocracia defendida por Sócrates, em que, pela obrigação de todo o cidadão em cuidar uns dos outros, a cidade, “que é tanto nossa quanto vossa, terá dirigentes desvelados” que “não brigam por causa de sombras” e nem “se cindem no empenho de alcançar o poder”, pois, “sempre que a conquista de poder se transforma num prélio encarniçado, a guerra doméstica e intestina acarreta a destruição tanto dos dirigentes como da cidade” (PLATÃO, 2016, p. 587-589).

Por essa razão é que “[...] na essência, para Platão o verdadeiro problema de Atenas é o da *paidéia*, ou seja, a formação do cidadão” (JAEGER, 1994, p. 803), uma vez que, tanto a solução quanto a prevenção dos problemas conjunturais decorrentes da organização da *pólis*, quer dizer, dos problemas estatais entitativos, passaria, necessariamente, pela questão da formação do ser humano. Esta, como se afirmou anteriormente, ainda é pensada enquanto percurso que se coloca na proximidade da questão ontológica compreendida não apenas como procura do sentido *do* ser, mas também, do sentido *de* ser em meio a todos os entes, sobretudo, na proximidade daqueles que conosco mais se assemelham, os *zoon politikón* (os que, por viverem na *pólis*, com-vivem politicamente), na expressão posteriormente cunhada por Aristóteles. Apesar do idealismo que provoca, esta formação ainda é pensada enquanto percurso que se coloca na proximidade da questão ontológica compreendida não apenas como procura do sentido *do* ser, mas também, do sentido *de* ser em meio a todos os entes, sobretudo, na proximidade daqueles que conosco mais se assemelham, os *zoon politikón* (os que, por viverem na *pólis*, com-vivem politicamente), na expressão posteriormente cunhada por Aristóteles.

Aqui, neste conviver que é um *ser-com*, já se vislumbra a essência comunitária do que, hoje, se abstrai em tudo aquilo que atribuímos ser *social* nos conceitos de *sociedade*. Mas, diferentemente do que presenciamos em nossa época (a sociedade enquanto sistema funcional a ser abastecido por pessoas automatizadas), a *paideia*, naquela dimensão essencial resiste como necessidade de procurar ser na correspondência da *physis-natura*, o que, no âmbito político, convoca à intensificação da necessidade de criação.

Não é à toa que no livro II, Sócrates conduza o diálogo para o pensamento da “história da educação de nossos homens” (PLATÃO, 2016, p. 211) na harmonização essencial de *aletheia*, *logos* e *mythos* em composições poéticas (*poiésis*). Estas são palavras que se aprofundam o educar e o existir. Nelas reside o perigo que não estamos vendo e que, ao mesmo tempo, constitui o poder de tração, o polo magnético que nos move em cada uma de nossas realizações.

Rodrigo S. M. questiona o seu leitor: “será mesmo que ação ultrapassa a palavra?” (LISPECTOR, 2017, p. 52) e toda ironia se concentra naquilo que apenas supomos já estar se

respondendo, pois o romance mesmo, lutando por surgir em nossa leitura, não nos fala nem cala: a ação originária (*poiesis*) não ultrapassa a palavra, pois, a palavra não é outra coisa senão ação. A ação ultrapassa a si mesma e a composição desse poema que ultrapassa a si mesmo é a aprendizagem poética.

“Cada coisa [já] é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a”, continua S. M. (LISPECTOR, 2017, p. 52), reconhecendo o jogo em que coisa e palavra são, desde sempre, questões. É por já nos constituirmos neste jogo que não há como pensar a aprendizagem poética fora do vigor das questões que se revelam a partir de palavras como *aletheia*, *logos*, *mythos* e *poiésis*. Elas foram longamente construídas pelo pensamento ocidental, ah, as asas em movimento modificam a projeção da sombra na superfície, sob esta sombra demarcou-se a trajetória do sentido do mundo ocidental. Mas se elas nos encobrem a luz do sol, de outro lado, a cada um de nós, ocidente dentro do Ocidente, como a asa que voando corresponde ao voo, cabe a responsabilidade de cuidar em recriá-las, as palavras todas, fossem filtros para luz. Nesta responsabilidade se abre o poder de decisão de procurar ou não procurar aprofundar uma perspectiva que, aponte para a originariedade de *verdade*, *linguagem*, *mito* e *poesia*, permitindo que a multiplicidade de sentidos que elas evocam se articule na dinâmica de manifestação da *physis*.

E quem sabe não seja nesse descuido que radique toda espécie de encarceramento da vida nossa contemporânea, possivelmente, nunca tão cercada de ameaças que nós mesmo criamos? E, por outro lado, quem sabe nossas próprias criações não sejam as chaves de inverter as polaridades do que nos ameaçam de morte? E se for isso, quais as novas revoluções que a leitura de obras como as de Clarice Lispector propiciam? Muros invisíveis se abalam na dinâmica de manifestação de cada romance de Clarice. Neles a escritura vai se tornando aquele puro movimento que a escritora sempre quis, revelando e convergindo para o não-tempo sagrado da morte transfigurada, aquele não limite no horizonte do próprio deslimite, da própria desmesura de uma época, aquele não saber que há no ano, no mês, no dia, na hora, no minuto, no segundo, de e para dentro do aberto, o movimento como criação da *physis* em que o homem torna-se ser humano, ser vivente.

Tenhamos em mente, por hora, as palavras de Aguiar (2009) que, discorrendo sobre o pensamento grego arcaico, bem antecipam alguns polos de convergência da escrita clariceana (a saber, o sagrado, o mistério da vida pelo indizível da palavra e a intertextualidade explícita com composições musicais) com uma compreensão absurdamente mais dilatada das palavras questões que fundam o ocidente e a *paideia* metafísicos:

Ora o revelar e manifestar, enquanto o modo radical do mostrar diz respeito à *alétheia*, isto é, a des-ocultação. A des-ocultação não é outra coisa senão o modo de compreensão originário em que o pensamento grego arcaico apreendeu o real em seu vigor de manifestação. (...) a cultura grega se dispõe na união entre a palavra mítica e o *logos*. Isto quer dizer que na tradição grega arcaica está em movimento uma dinâmica de mundo marcada pela sonoridade, cujo corpo deixa resplandecer o traço poético. *Mythos* e *poiésis* assinalam a con-fluência sonora de

um mundo musical. Por isso, *mythos* não pode ser tomado pelo significado exato de ‘palavra’. (...) *Mythos* nomeia para o grego arcaico a relação com o sagrado do mundo. Tal nomear é ao mesmo tempo um *logos* sobre o que não deve ser pronunciado porque não pode ser dito. Eis a força do mito, dizer-mostrar o não dito de todo o dito, uma força marcadamente musical. (...) Pois em todo ouvido que ouve a tradição poética grega, o que se escuta é a música do *logos* continuamente manifestando o *mythos* da *physis*. (AGUIAR, 2009, p. 74-77).

Este sentido arcaico ainda é potente na época dos diálogos de Platão. É a memória desse sentido que, também, se faz presente em toda história já produzida, em todo o entrelaçamento de coisas tão distintas e distantes que se abrigam sob uma aparente harmonia disto que, cnicamente, chamamos de civilização Ocidental.

Deste modo, ao propor que os interlocutores concordem que a *mousiké*¹¹ deva preceder à ginástica na educação das crianças, Sócrates tem em mente a força de reunião do *logos* vigorando no tempo como memória que se transmitia aos pequenos pela contação/cantação dos *mythos* através dos poemas de Homero e Hesíodo, por exemplo, bem como das fábulas de Ésope.

E veja que, no que pese a posterior e acalorada discussão levada a cabo pelos estudiosos da obra de Platão acerca dos critérios morais escolhidos no diálogo para se eleger aquelas histórias que seriam mais pertinentes de serem transmitidas no âmbito da *paidéia* e quais aquelas a serem desestimuladas e, até mesmo, proibidas na formação do cidadão; em geral, sempre fica elipsado que o princípio desencadeador de tais critérios reside no necessário deslinde da ambiguidade mítica da *aletheia* (verdade). Este deslinde é o rasgo que marca e responde pela passagem do *tó on* para o *tó mé on*, do não ser para o ser, como se referia Platão, desde o *Banquete* e que retorna como passagem da *apaideusia* para *paideia*, na *Politeia*

Apenas por esse deslinde é possível distinguir entre o *logos* (palavra, discurso) *alethés* (verdadeiro) e o *pseudos* (não verdadeiro). Neste deslinde reside a crítica de Platão à poesia. Mais que isso: a necessária *crise* (*crinen*) que o deslinde provoca, na verdade, é o que integra e possibilita o sistema – um certo modo coerente de pensar – conseguido por Platão quando decide, no diálogo, as funções entre os *políticos* (cidadãos da *pólis*).

Mas, deslinde, aqui, não quer dizer resolução definitiva de um problema, e sim, demarcar posições ao longo do percurso, o que implica uma meditação se realizando no atravessamento da questão. Ora, esse deslinde, essa meditação, discernindo entre um e outro, necessariamente, parte da e retorna à ambiguidade da manifestação da totalidade do real, ao ponto que é *entre* um e outro, pois, originariamente, não é fora da *physis* que o grego compreende o que seja o verdadeiro e o não verdadeiro, mas sim e sempre, *dentro* de seu movimento.

¹¹ "Os gregos exprimiram a unidade de todos os seus momentos na palavra *mousiké*, termo esse que possui um significado muito mais vasto do que o do nosso vocábulo música. Para nós trata-se de fenômenos diversos e, por isso, nos é difícil concebê-los como um único. Para Píndaro, o cântico do coro, a linguagem sustentada pela música, não era uma *techné* isolada, e Platão atribuía à *mousiké* uma virtude educativa porque a concebia como unidade de palavra, ritmo e dança" (GRASSI, s/d., p. 145)

Assim, na educação dos homens, o contar histórias é o cantar do *logos* manifestando o *mythos* da *physis* em composições de som e silêncio. Ambos *estão* simultâneos, no mesmo caminho, como discursos no jogo da *aletheia* que intensifica a diferença irreduzível e a referência necessária entre o ente que se mostra e o ser que se retrai em tudo o que se mostra. Con-fluentes, eles convertem no mesmo curso, e percebemos que eles não estão totalmente desligados daquele saber que não quer saber, preservando toda potência inominada de sua (nossas!) realizações: ser e ente, “ambos... o mesmo saindo com nomes diferentes” (ZI, 2014, p. 41).

E é no fluir de ambos que se compõe a correnteza do rio/caminho que o homem atravessa para chegar a ser, rio mítico da morte e do esquecimento, *Lethes*, de que se origina a palavra *alétheia*. Sócrates, está atento a essa ambiguidade/com-fluência originária que nos atravessa e constitui, constituindo a própria *pólis*, em *co-letividade* viva. Por isso, sobre a ambiguidade de sentidos que o *logos* legitima (muito embora decidido pela primazia de um discurso verdadeiro em detrimento de outros poderes do jogo da verdade, *aletheia*) Sócrates afirma que: “Ambos [os sentidos do *logos*] devem fazer parte da educação” (PLATÃO, 2016, p. 211).

Isso quer dizer que, no que pese toda a decisão sistemática, privilegiadamente considerada nas leituras hegemônicas da *República* e que passou a conferir a este texto uma monumental significação na historiografia do pensamento, por princípio, o projeto político-educacional de Platão deixa-se fundar pela potência do mistério de fato se fazendo, gratuitamente, sem porquê, como a rosa de Angelo Silesius, como a pedra de Joana (a pedra de Drummond?) ou o gato de Pessoa. Tal potência, no humano, escapa da razão, pois é a própria possessão das musas. No entanto, segundo as próprias palavras de Sócrates, deve compor a educação e há de ser assim, necessariamente, por integrar a própria abertura gerada por *aletheia*.

A *paidéia* pensada na *Politéia*, projetada a partir da ideia de bem – e Sócrates expressamente diz estar longe de poder captar o que seja a natureza do bem em si (PLATÃO, 2016, p. 555-557) – , lança, portanto, o pensamento numa outra dimensão de poder: o poder de descoberta das insignificâncias a que se refere um poema de Manoel de Barros, quando diz: “poderoso para mim não é aquele que descobre ouro / Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificância (do mundo e as nossas)” (BARROS, 2015, p. 125)¹². O poder, aqui, dimensiona-se no princípio (*arché*) do mistério inútil que se constitui de todos aqueles fatos insignificantes fazendo morada no humano que se abre ao impensado de existir antes mesmo de qualquer estatuto sistemático. Abre-se e *adentra* na insignificância antes mesmo da co-regência de qualquer signo, de qualquer significado ou significante

¹² O poema completo, intitulado “Poema”, diz: “A poesia está guardada nas palavras – é tudo que / eu sei / Meu fado é o de não saber quase tudo. / Sobre o nada eu tenho profundidades. / Não tenho conexões com a realidade. / Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro. / Para mim poderoso é aquele que descobre as / insignificâncias (do mundo e as nossas). / Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil. / Fiquei emocionado e chorei. / Sou fraco para elogios.” (BARROS, 2015, p. 125)

Nesta abertura que se destina ao homem é que se dá o poder de seu livre movimento: a liberdade em verdade. O ir-se meditativo na vida é a caminhada libertando-se no espanto de quem, de repente, no caminho, vai escapando da própria natureza do fato; comovido, este alguém cai em si, vê a flor, tropeça na pedra, brinca com o gato ou é por ele arranhado e contempla sua dor e seu deslumbramento, sabendo-se não apenas um jogador jogando um jogo qualquer, mas o próprio jogo sendo se jogando na vida, vivendo ele conscientemente. Nada mais socrático do que esta passagem (uma entre tantas dos romances de Clarice) da *Água viva*: “A verdade está em algum lugar: mas é inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela.” (LISPECTOR, 1980, p. 32).

Uma leitura d’*A República* sem preconceitos – se é que isso é possível – seria capaz de nos repor diante desse mistério, diante da porta de todo deslumbramento que é a necessidade do ser humano tornar-se um ser humano? Talvez. Mas já não é nesse esforço que há muito caminha a história do pensamento? Não é sobre esse esforço a que refere Whitehead quando, em conhecida sentença, afirma que a tradição filosófica do Ocidente consiste num conjunto de notas de pé de página à obra de Platão? Talvez. Mas se é assim, tentaremos, uma vez mais? Arriscaremos fazer mais uma pequeníssima anotação para que, então, sentindo-nos embasados em um referencial teórico e instrumentalizados com uma metodologia possamos abordar criticamente a obra de Clarice Lispector? Parece não ser o caso neste nosso diálogo que apenas ensaia uma interpretação de obras de arte. Sobretudo, em se tratando dos romances de uma autora cuja poética parece mesmo exigir um desarmamento, um despojamento do leitor, “um saber não entender.”

Não se pretende fazer um tratado sobre educação a partir de Platão ou de qualquer outro pensador. Não se trata nem mesmo de tematizar a educação na obra de Clarice. Na provável hipótese de que não se acrescente nada no pensamento ocidental, ou mesmo, na crítica literária nacional, tenhamos em mente ao menos esta intenção: admirar a obra de Clarice Lispector, deixar-se comover por ela. Sabê-la na potência da verdade que aprende como criação de si.

Ter, quem sabe, o espanto, o *thaumazten* primordial que teve Platão ao configurar a *Politeia*; dar, de repente com as “epifanias” (Benedito Nunes) ou com aquele “estado de graça” (João Camilo Pena) em que topamos quando lemos Clarice, deixando-nos conduzir pelo “ato gratuito” (LISPECTOR, 1999b, p. 410-411), da *physis* nos fulminando,

Pois o estado de graça existe permanentemente (...). Todo o mundo está em estado de graça. A pessoa só é fulminada pela doçura quando percebe que está em graça, sentir que se está em graça é que é o dom, e poucos se arriscam a conhecer isso em si. (LISPECTOR, 2009, p. 146).

Fazendo-nos perder de nós mesmos, para o encontro com uma coisa mais ampla que é estar vivo. Deixar-se viver nesta coisa mais ampla até que seja possível ouvir que, “como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor” (LISPECTOR, 2016, p. 148).

Estranho, porém, nada mais político do que a obra de Clarice Lispector que nos faz vislumbrar na *Politéia* aquele “ponto de convergência e cruzamento de todos os caminhos”

(HEIDEGGER, 1999, p. 175) que é, justamente, o que toda *polis* configura no existir humano: um polo em que o real gira sobre si mesmo para realizar-se mais. Um meridiano decisivo análogo ao “fuso da necessidade” que faz girar sobre si os fios do destino, pelas mãos das Moiras, no entretecer do universo (PLATÃO, 2016, p. 841). Assim é esse ponto espantosamente fértil no meio do caminho, no meio da procura por tornar-se um ser humano, que, somente em semelhante localidade, o humano do homem realiza-se e acontece historicamente: “assim, a *polis* é já o manifestar da *physis*, enquanto o homem se realiza e realiza-se a realidade em todas as suas potencialidades” (GALERA, in: CASTRO *et al.*, 2014, p. 202).

Talvez uma das grandes epifanias de Platão tenha se manifestado na imaginação da conhecida alegoria da caverna. Ela é uma metáfora daquela necessidade premente que a obra de Clarice procura narrar. Se voltarmos ao diálogo, veremos que toda a alegoria retira seu fundamento de um outro jogo de imagens trabalhadas em momento imediatamente anterior, quando o pensador se refere ao já mencionado movimento da *apaideusia* para a *paideia*.

Esse movimento é análogo à passagem da *doxa* (crença e opinião) para a *episteme* (conhecimento da verdade segundo a lógica racional). Talvez, se nos concentrarmos não nos pontos de partida ou de chegada desse movimento, mas no próprio movimento, na passagem de/para um e outro estado, talvez, assim, possamos reler o mito da caverna de modo a propiciar uma nova abertura. Talvez isso seja mesmo necessário, visto que em nossa época, parece ter-se alcançado um limite ético que enclausura o pensar a verdade nos esquemas epistemológicos a serviço de padrões de dominação totalmente opostos ao livre mover-se que os ideais de liberdade pressupõem. Assim, quem sabe, os próprios ideais, que configuram o que vamos nos tornando em nossa travessia, possam ser livremente repensados, não no sentido de uma nova categorização enfraquecedora do real, mas sim no sentido da tensão criadora que há entre a necessária acomodação dos limites possíveis e a potência que há na própria possibilidade de conquista do ilimitado.

O mistério que essa tensão encena é o que se renova nas imagens-questões que a conhecida passagem d’A *República* suscita. Ele, o mistério da tensão, da travessia da *apaideusia* para a *paideia*, é que surge como matriz geradora capaz de fazer com que a mesma e velha alegoria possa se dar, novamente, em fértil diferença e não na esterilidade do igual. Da mesma forma não dissemos que os diferentes romances de Clarice Lispector encenam diferentemente a mesma questão, a mesma necessidade de o ser humano tornar-se humano? E não dissemos, também, que pretendíamos acompanhar esse movimento de retorno para si, para onde já estamos?

Pois se seguirmos para antes da narrativa da história dos habitantes da caverna, escutaremos Sócrates admitir não poder saber o Ser (Bem) de modo a dizê-lo diretamente. Diante dessa impossibilidade, Sócrates, propõe uma analogia entre o Bem e o sol, pois, este, sendo filho do Bem, e que muito se parece com o pai por seu brilho irradiante, pode nos dar uma imagem mais próxima

daquilo que se procura saber. Essa analogia prepara os dialogantes para a compreensão da alegoria da caverna que inicia, na sequência, o Livro VII. (p. 555-571). Porém, note que conhecimento e verdade passam a ser análogos ao Bem, assim como a luz e a visão são análogos ao sol e o Bem, semelhantes, porém não o mesmo.

O filho do bem é o sol, fonte de luz que se doa como possibilidade de todo o ver, sentido pelo qual, primordialmente, se aprende/conhece o que é verdade no mundo grego. Ser e verdade são análogos ao Bem, mistério que só se pode compreender por seu filho, o sol. Assim, a luz do sol, mais do que qualquer outra coisa é o que se dá a ver, no olho e na coisa vista, em toda visão, do mesmo modo que o conhecimento da verdade é o que se dá a conhecer, no que conhece e na coisa a ser conhecida, em todo aprender. O sol não apenas empresta às coisas visíveis a faculdade de serem vistas, como também a geração, o crescimento e a alimentação, muito embora ele mesmo não seja a geração, o crescimento e alimentação. De modo análogo, o real (os entes, os objetos conhecidos) recebe do Ser (Bem) o vigor de sua realização (a luz como a possibilidade de serem conhecidos), portanto, recebem dele a própria entidade/realidade, muito embora o Ser (Bem) não seja a entidade/realidade de nenhum ente conhecido, e sim algo que muito os excede em poder e dignidade e que segue, permanece se ocultando no desconhecido.

Todo o mito da caverna se estrutura dialeticamente na necessidade de procurar ver o real sob a luz do sol, conhecer a verdade no brilho do Bem – que lembremos, nas palavras de Sócrates, é o que se afigura longe demais para o alcance de uma concepção. E é assim, pois sua grandeza e dignidade infundável se oculta no desconhecido ambíguo que a palavra portuguesa revelação insiste em manifestar. Revelar é um re-velar, velar é um cuidar atento e paciente de algo que acontece. Esta revelação, possível tradução para *aletheia*, é que configura a força motriz do movimento (da passagem da *apaideusia* para a *paideia*, o acontecer) que se realiza no drama de nossa condição de entes incompletos e conscientes da necessidade premente de tornarmo-nos seres humanos.

Depois disso estamos preparados para a estória dos cavernícolas, em tom mítico, muito embora, sem a denominação de nenhum deus. Na interpretação de Benedito Nunes sobre o mito da caverna fica evidente que, ao lado de toda construção imagética, Platão reforça a todo instante a ideia de movimento e conversão que domina toda a história:

A situação imóvel e carcerária dos habitantes da caverna – símbolo de nossa condição, como adverte Sócrates – resolve-se desse modo, dramaticamente, com o livre movimento de um deles, seguindo a trajetória que o leva da escuridão à claridade. Mas essa trajetória é uma translação de sentido, apoiada em metáforas cumulativas, como as de saída – do interior para o exterior –, a de ascensão – do interior ao superior –, a de passagem – do obscuro ao luminoso – e a de mudança – da imobilidade à mobilidade – que perfazem um só trânsito, que vai do ilusório ao real, do aparente ao verdadeiro. Nesse movimento metafórico reside a dupla conversão de que falávamos, e que é a conversão do homem quanto à sua natureza e do conhecimento quanto à verdade. (...) o ex-prisioneiro toma consciência, ao passar de um lado para o outro, que o seu livre trânsito, conseqüente à queda dos grilhões, equivale a uma mudança de estado. A rigor o homem que se libertou não

ganhou uma nova natureza; libertou-se da aparente e entrou na posse da verdadeira – daquela mesma que era a sua própria sem que o soubesse em que deverá perseverar depois que o sabe. A reconquista da verdadeira natureza humana à luz do verdadeiro conhecimento sintetiza a dupla conversão em seus dois aspectos interligados, a *paideia* e a *alétheia*. Luz que rege o jogo das imagens, predominantemente visuais, de sombra e de claridade, e as direções, passagens e transições metafóricas da Alegoria da Caverna, a *alétheia* é, afinal, a própria origem da analogia que, religando os dois termos dessa grande símile – o visível e o invisível, o ato de ver com a vista e o ato de ver com a alma – determina a diferença que separa a ciência da opinião. O visível está proporcionado ao sol, com o qual os olhos têm mais afinidade (Platão, *A República*, 508b); o invisível, ao Bem, fonte da luz, sob cujo foco se pode ver intelectualmente as coisas por meio das ideias que as iluminam. A visão intelectual das ideias fundamenta o conhecimento verdadeiro, distinto do conhecimento de opinião. Luz do inteligível o, preso ao baço clarão de imagens e reflexos, análogos aos produzidos pela fogueira exterior à caverna, e que oscila ao sabor da experiência sensível. Luz geral do inteligível, a verdade desvela, desoculta a natureza das coisas, e o faz segundo as ideias que as aclaram e conformam. (NUNES, In.: PLATÃO, 2016, p. 47-48)

A *paideia* que se desprende da alegoria não se conforma nem somente na *apaideusia* e nem na *paideusia*, mas sim no estar entre uma e outra sempre passando, tornando-se uma e outra, no caminho de esclarecimento e ascensão que não esquece que “as direções, passagens e transições metafóricas” no jogo da verdade são sua própria origem. Este pequeno detalhe faz toda a diferença e dá o tom da necessidade de cada época, ora construindo uma leitura mais fechada, ora, procurando as fissuras nos muros conceituais que circunstanciam o pensamento.

E Clarice? Quando sua escritura inicia, os muros da idade já estão todos erguidos e não sei se já era noite ou se eram os muros muito altos que impediam a luz nos alcançar, mas, na primeira metade do século vinte, já um castelo kafkiano nos esperava a todos com suas paredes se multiplicando em labirinto. A buscar por uma realidade idealizada nos conduziu a uma aldeia global que ressoa naquela imaginada por Kafka de modo que, quando chegamos, somos como aquele agrimensor, personagem de *O castelo* (que na trama é propriedade de um tal Conde Westwest, ou seja, o Ocidente que se repete a si mesmo): “Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo. K. permaneceu longo tempo sobre a ponte de madeira que levava da estrada à aldeia e ergueu o olhar para o aparente vazio” (KAFKA, 2008, p. 5).

Talvez, por isso, Clarice não nos dê apenas a ver com a vista, o mundo que sua obra cria, mas convida a cada um a transcriá-lo com os olhos de uma alma que não é anterior ao que se corporifica como letra, palavra. Como uma planta em brotação, os romances de Clarice não crescem na leitura feita sob a forte luz solar que a tudo esmiúça no foco de intelectualidade, na abstração de princípios racionais que nos fazem até cegar... antes, necessitam de uma luz que propicie o interlúdio, o jogo de se jogar na estrada, no caminho de ir vendo, ir erguendo o olhar para o aparente vazio e, quem sabe, flagrar o real em sua passagem ambígua, em sua deflagração.

Os romances de Clarice Lispector convidam-nos a ver pela luz do luar como parece aludir a anedótica crônica intitulada “Na Grécia” em que se lê:

Muito tarde da noite telefonei para uma amiga e disse-lhe:
 - Vá até a janela e veja que a lua cheia está batendo sobre a Acrópole.
 Ela me disse com voz de sono:
 - Eu já vi e a Acrópole está linda, bem no alto, em todo o seu esplendor.
 Eu disse:
 - Agora, vire-se para o lado e durma bem.
 Terminarei na Grécia, e ao luar.
 (LISPECTOR, 1999b, p.188)

Aceitar esta atitude de olhar sob o luar, no entanto, não implica em um aceite do vislumbre de uma opinião do sujeito que convida e mostra. Mesmo porque o que se mostra nunca se mostra igualmente ao que se põe a observar. Também, não é um elogio, puro e simples, da ignorância aquele “agora, vire-se para o lado e durma bem”: sabe-se que a fonte de luz é o sol. Mas presente-se, da mesma forma, que olhar diretamente para a fonte de luz é inviável, como um dos caminhos a que se refere Parmênides em seu poema acerca da *physis*; desconfia-se de que não chegará o dia em que sejamos capazes “de suportar a vista do ser e da parte mais brilhante do ser” (PLATÃO, 2016, p. 583). Então, o dormir bem surge como movimento natural depois da percepção do esplendor da acrópole.

Ou, ainda, quer-se colocar no cuidado de evitar a possibilidade de confusão inteligível sutilmente entrevista por Sócrates quando, após, convencer os interlocutores de que a visão sob a luz lunar é menos nítida àquela que se dá sob a luz solar, diz dos olhos que, “quando se voltam para objetos iluminados pelo sol, veem distintamente, *parecendo que neles mesmos reside a faculdade da visão*” (PLATÃO, 2016, p. 561) [grifo nosso]. Deste modo, a nitidez que a luz do sol propicia também faz parecer que a proveniência do ver está nos olhos e não no sol, impossível de se ver diretamente, e cuja luz se doa aos olhos e objetos vistos. Erro crasso seria crer nisso e que, no entanto, se justifica pela impossibilidade de enxergar a fonte. A impossibilidade de ver o sol diretamente é análoga a impossibilidade de se chegar na totalidade do Ser (Bem). É assim que erramos por estes caminhos sem saber. Mas é preciso saber que não sabemos. Não é esse o primeiro passo do tornar-se segundo Sócrates?

Na paixão segundo G.H. a ascensão mística da personagem é reconhecimento da necessidade de um mergulho profundo no ar da noite, pois a noite é nosso estado latente, em cuja umidade o real brota para o esplendor da *natura*:

Somos criaturas que precisam mergulhar na profundidade para lá respirar, como o peixe mergulha na água para respirar, só que minhas profundidades são no ar da noite. A noite é o nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas. Em casas as luzes se apagam para que se ouçam mais nítidos os grilos, e para que os gafanhotos andem sobre as folhas quase sem as tocarem, as folhas, as folhas, as folhas - na noite a ansiedade suave se transmite através do oco do ar, o vazio é um meio de transporte. (LISPECTOR, 2009, p. 114)

Nas moradas do humano as luzes precisam ser apagadas para que os habitantes possam escutar os outros viventes da terra através do oco do ar e é o vazio daquela escuridão o que comunica a todos no lusco-fusco que confunde a todos no ser.

Então, ou há, aqui, a necessidade de abandonar um ideal de inteligência tal qual, comumente, a tomamos; ou de radicalizar o seu sentido até a originariedade do *logos*, fundo sem fundo que funda, aprofunda ou desfunda todos os sentidos de inteligibilidade. É certo que nunca descobriremos esse fundo e, é certo também que, sendo esse fundo como a própria luz do sol, é dele que vivemos desde sempre. Não se trata de negar a realidade irradiante que a luz do sol faz acontecer, não se trata de tapar o sol com a peneira. Por outro lado, para a descoberta desse viver, talvez seja sensato preferir, como Lori, “a luz fresca e tímida que precedia o dia ou a quase penumbra luminosa que precede a noite” (LISPECTOR, 1998b, p. 100) para realizar a aprendizagem de sermos.

Se na modernidade estamos já com os olhos cegos; a confusão da realidade sob a luz da lua, pode muito bem, nos propiciar uma visada mais íntegra do real que não para de ser outro. Talvez reste entregarmo-nos aos outros sentidos cuja percepção se afigura não mediada pela luz de um sol, mas por outros aspectos, outros movimentos da vida se dando como, por exemplo, vibração que se faz ouvir em silêncio, não meramente como presença ou ausência de ondas sonoras (que ainda precisam de um meio para se propagar), mas que se faz ouvir como o que é, silêncio ontológico, em que radica o *logos*. Quem sabe nele brote um ver capaz de tornar-se... em tudo amanhecendo na linguagem.

É melhor não falar, não me dizer. Há um grande silêncio dentro de mim. e esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. e do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio.

(...)

- Estou sendo...

(...)

Ficaram calados como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. Estavam sendo.

(...)

Ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem. E não havia perigo de gastar este sentimento com medo de perdê-lo, porque ser era infinito, de um infinito de ondas no mar. Eu estou sendo, dizia a árvore do jardim. Eu estou sendo, disse o garçom que se aproximou. Eu estou sendo, disse a água verde da piscina. Eu estou sendo, disse o mar azul do Mediterrâneo. Eu estou sendo, disse o nosso mar verde e traiçoeiro. Eu estou sendo, disse a aranha e imobilizou sua presa com o seu veneno. Eu estou sendo, disse uma criança que escorregara nos ladrilhos do chão e gritara: mamãe! Eu estou sendo, disse a mãe que tinha um filho que escorregava nos ladrilhos que circundavam a piscina. Mas a luz se aquietava para a noite e eles estranharam, a luz crepuscular. Lori estava fascinada pelo encontro de si mesma, ela fascinava e quase se hipnotizava.

Ali estavam. Até que a luz que precedia o crepúsculo foi se esgarçando entre penumbras e maiores transparências, e o céu ameaçava uma revelação. A luz se espectralizou em quase ausência, sem que aquela espécie de neutralidade fosse ainda tocada pela escuridão: não parecia crepúsculo e sim o mais imponderável

amanhecer. Tudo aquilo era impossível, por isso é que Lori sabia que via. Se fosse o razoável, ela de nada saberia. (LISPECTOR, 1998b, p. 71-72)

Quando me pus a ler Clarice, foi assim, do nada, essa espécie de consciência? Do nada a percepção de que um crepúsculo bem pode ser um amanhecer e de que tudo já é a manifestação não de um Ser, mas de um estar sendo, assim mesmo, minúsculo e de que este gerúndio há de continuar sendo na medida em que se faz mito, narrativa primordial, tessitura do mistério, poética de nosso *ethos*. O jeito de ser de verdade (*aletheia*), de tornar-se humano, este jeito ajeita-se entre “escuridão e clarões” (LISPECTOR, 1998b, p. 110), tanto na vontade que nos faz querer sair da caverna para um despertar de saber, quanto na força que nos conduz de volta ao recolhimento para dormir bem na noite do mistério das coisas.

E retornar a ele não é o movimento do curso a que Lao Zi (2014, p. 121) se referia? Voltar-se para o recolhimento, não retira nada, ao contrário, nos dá a possibilidade de ver em sonho a realidade sendo outra ou, no mínimo, pode recarregar forças como uma noite de sono para que possamos ver melhor as coisas no outro dia, para que possamos saber ver desprendidos, para que possamos reconhecer novamente o mundo, como se a cada dia nascêssemos novamente na dor daquela experiência em nós mesmo e para além de nós mesmos. “E pensar que os filhos do mundo crescem e se tornam homens e mulheres, e que a noite será plena e grossa para eles também, enquanto eu estarei morta, plena também (...). A dor é o mistério” (LISPECTOR, 1998b, p. 110).

As gerações de filhos do mundo custodiarão, ao longo dos dias e noites, o amor que possuiu Platão, que possuiu os artistas todos, todos pensadores do mistério, todos nele renascidos, todos vindo à luz, não mais idealizada, porque toda luz, luz que sabemos no corpo nosso, é luz no jogo, luz jogada, atravessando coisas. Essa outra luz é a mesma luz, mas fazendo-se generosamente penumbra para que nossos olhos frágeis, nossos olhos saídos do fundo das cavernas, possam ver o fluxo das coisas na viagem de se realizarem, para que nossos olhos nos façam querer aprender a não querer nada além da própria viagem além-aquém de nós: recém-nascer para eterna novidade do mundo, como nos versos de Alberto Caeiro, escritos ao pôr-do-sol “ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz / e corre um silêncio pela erva fora” (PESSOA, 2016, p. 80).

Aquele cuidado do Guardador de Rebanhos no que se refere à compreensão poética da realidade em seu próprio mistério, inscreve-se também na aprendizagem narrada por Clarice Lispector em seus nove romances escritos sob a luz do luar, confissões desse interlúdio. Se o heterônimo é o mestre de Pessoa, podemos entender que as diversas personagens da obra da escritora brasileira são, semelhantemente, imagens condutoras daquele movimento necessário ao existir. Movimento este que, tanto a obra de Pessoa, quanto a de Clarice Lispector, provoca: ambas interpretando a realidade como um estudo profundo acerca do desaprender:

Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

(...)

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe porque ama, nem o que é amar...

(...)

O mistério das coisas? Sei lá o que é o mistério!
 O único mistério é haver quem pensem no mistério.
 Quem está ao sol e fecha os olhos,
 Começa a não saber o que é o sol
 E a pensar muitas coisas cheias de calor.
 Mas abre os olhos e vê o sol,
 E já não pode pensar em nada,
 Porque a luz do sol vale mais do que os pensamentos
 De todos os filósofos e de todos os poetas.
 A luz do sol não sabe o que faz
 E por isso não erra e é comum e boa

(...)

O essencial é saber ver,
 Saber ver sem estar a pensar,
 Saber ver quando se vê,
 E nem pensar quando se vê
 Nem ver quando se pensa.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
 Isso exige um estudo profundo,
 Uma aprendizagem de desaprender

(PESSOA, 2016, p. 57)

Uma compreensão poética não tem, necessariamente, a ver com um filtro estético, pois isso ainda não seria saber ver sem estar a pensar. O filtro, por definição, se interpõe, media o contato entre uma coisa e outra. O filtro é uma mediação entre coisas se encaminhando para um encontro. Um filtro impróprio pode impedir esse encontro. A justa medida e cuidado de si que nos legou toda uma tradição grega suscita apropriação dos filtros ao admitir que o encontro imediato é impossível, como um dos caminhos de não ser a que se referiu Parmênides. E é impossível por uma compreensão de tempo e espaço já determinada, em que o imediato, o instante-já (que a narradora de *Água viva* diz procurar) é alguma coisa entre passado e futuro, antes e depois. Assim, os romances de Clarice nos repõem a questão: mas e se essa compreensão já for um filtro? Não teríamos que, de algum modo, esgarçar-lo, fazê-lo menos sólido para que o encontro seja possível? E por isso, todo um esforço de linguagem é desencadeado para flexionar aquela dada estruturação de tempo e espaço. Mas flexionar, esgarçar, neste sentido, não implica em uma negação pura e simplesmente das idealizações que se seguiram ao longo da trajetória do pensamento no Ocidente. Assim, mesmo o insólito, criado na arte a partir desta preocupação de sempre possibilitar o

encontro, mesmo a mirada do inumano numa tela surrealista, numa ambiência como a construída na escrita de um Franz Kafka, de um Jorge Luis Borges, é tudo muito concreto e obra de Clarice Lispector participa profundamente deste empenho da realidade que quer se encontrar.

Portanto, a trajetória que as narrativas de Clarice perfazem, por um lado, precisou se conduzir ao limite daquela filtro mediador para começar desaprende-lo, mas por outro, como num avesso nada simétrico de sua própria trama, enviesando, deixando fios soltos pela ruptura abrupta ou pelo esquecimento que muitas circunstâncias propiciam, fez-se atenta e aberta à possibilidade da impossibilidade, na consciência das revoluções inerentes à própria atmosfera de ser, atenta à própria respiração de tudo na terra, ao próprio movimento que imperceptivelmente conduz o que quer que consideremos como realidade, as próprias considerações que temos e que conduzem a nós mesmos ao *para fora de si* (*eks-*).

É esse salto e sobressalto que nos assalta quando nos deparamos com as obras de arte ao longo do curso ocidental. Elas nos aterram e nelas as polaridades da terra se reconfiguram em novas geografias, novas ideias e, neste ponto, reaproximam-se as distâncias, redistanciam-se as proximidades ao sabor da necessidade turva-cristalina de tornar-se (ímpeto de tudo, como nos disse Píndaro ou dança de Yin e Yang na elaboração do I-ching e etc.) tocada, novamente, mas não apenas, pelas palavras do *Tao*:

conhecer o masculino preservar o feminino
é tronar-se álveo do mundo

tornando-se o álveo do mundo
a virtude eterna não se escoia
e volta a ser rescém-nascido

conhecer o luminoso preservar o sombrio
tornar-se o ideal do mundo

tornando-se o ideal do mundo
a virtude eterna não flutua
e volta a ser não-dual

(ZI, 2014, p. 95)

Esta aprendizagem é que se procura, permanecer na dança, saber que já estamos naquele rio e que carece de coragem não para nele mergulhar, mas para abrir os olhos de ver que somos como que o peixe, saltamos para fora de onde estamos e vemos coisas estranhas para além da superfície, lá longe numa margem qualquer: somos nós querendo entrar; caímos de volta e sabemos: não há margem. É algo assim o pensar. E movessem-se assim as imagens na alegoria da caverna e a trajetória desse salto. O curso desse movimento é toda uma história da tradição ocidental entorno da realidade, a certa altura nomeada de metafísica. É difícil de entender, porque

estamos em pleno ar, em queda livre e não queremos voltar pro fundo porque pensamos que ele será o mesmo lugar de antes do salto. Nunca é. Mas só saberemos disso quando cairmos em si.

Na verdade, é outra coisa: nunca sabemos o ápice do salto. Daquela caverna fomos ao espaço sideral e não sabemos quantas cavernas mais há para que saíamos sempre, na permanência volátil deste ensaio, num *para fora* sem fim. Parece não ter retorno. Sempre que saímos, logo nos percebemos em novo estado de sítio. E quando está tudo sitiado, um ou outro iluminado consegue afrouxar as marras, não sei se por acaso ou imensa força de vontade, mas, de qualquer forma, há nesse conseguir uma decisão, entende? Porque se a coisa cresce e não sabemos o ápice do salto, então, podemos decidir e arriscar: é aqui e agora o topo de qualquer montanha, o limuminar-se.

Quem diria que aquela cidade se tornaria numa bola de neve que só faz crescer, aldeia global coberta de gelo. A arte é um fogo que um deus prometeu, não, é o calor daquele fogo que derrete aquela enorme frieza e ao mesmo tempo nos dá as sombras nas paredes do cárcere. Veja como estou, como estamos, ah! Bipolares. Veja que o que nos ameaça a existência é muito mais o derretimento das calotas polares e não há probabilidade alguma de que a arte seja uma técnica de sobrevivência ou de destruição. Não. A arte não tem querer, ela é o querer ignorado daquela bola de neve. O fogo está lá, sendo misteriosamente sua própria dança, a palavra o testemunha silenciosamente, a palavra é uma música que compartilhamos, composição que cresce no diálogo.

Em *Uma aprendizagem*, no diálogo crescente que performa uma outra esfera, Lori *diagramando* Ulisses, Ulisses *diagramando* Lori, ressoa esta renúncia que uma escritura propõe, que a palavra compõe: “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio. Tenho que não indagar o mistério para não trair o milagre” (LISPECTOR, 1998b, p. 93). Mas veja novamente esta revolução: para não indagar o mistério como raciocínio frio, há que se indagar o mistério como mistério. É um esforço seguir seu curso. Como daremos o próximo passo, ah, o primeiro, se a bola de neve vai ficando maior e maior, se o cerco vai fechando e, ah, o fogo fogo parece renascer mais fraco a cada dia?

Clarice Lispector escreveu *A cidade sitiada* nos três anos que antecederam o nascimento de seu primeiro filho, metade do século XX. Quando ela o terminou, pensou que nunca mais voltaria a escrever, ela precisava se livrar de vez daquilo. Na fria suíça, quando ela terminou de escrever aquele terceiro romance, ela teve a certeza de ter fracassado como escritora. O romance conta a história de Lucrecia Neves uma mulher para quem as coisas nunca vão muito bem, mas que continua (porque não há outra saída) concentrando esforços nos aspectos mais exteriores de sua vida, ela se aborrece com qualquer tendência à introspecção, valoriza a praticidade das coisas e contenta-se com a superficialidade, não porque despreze realidades profundas, mas porque

simplesmente crê que elas não existem e se existem não nos interessa de modo algum. Nela, essa “a impressão era a expressão” (LISPETOR, 1982, p. 19).

Mas a moldura do drama parece ser mais eloquente que a pintura. É que a narrativa – e talvez seja isto exatamente o que se narra – personifica o espaço ao mesmo tempo que objectualiza as subjetividades dos personagens, na alegoria de uma cidade que não para de crescer, ao ritmo do progresso moderno dos anos vinte, na periferia de São Paulo. Lucrecia protagoniza o romance na medida em que ela é a personagem que pretende espiar a cidade “sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas” (LISPECTOR, 1982, p. 20).

Não sei se consigo, agora, ver mais do que te disse sobre *A cidade sitiada* porque apenas fui fisgado pelo nome do livro e a leitura se fez dura, sabe? As pedras que eu encontrei ali eram tão outras que, pude entender o esgotamento a que Clarice chegou quando criou aquele romance. A dureza não era exatamente um defeito do livro mas, como em traduções mais clássicas de textos clássicos, parece que não há outra maneira de escrever a estranheza senão estranhamente. Por não saber lidar bem com essa estranheza, vou adiar um pouco *A cidade sitiada* para ficar com isso apenas, por agora: essa imagem de seu esgotamento é o esgotamento de uma época que mal nasceu.

Também por isso, por hora, não falo nada. Sinto-me cansado antes mesmo de dar qualquer passo. E apenas coisas muito muito distantes me chegam aos ouvidos e essas coisas, agora, eu só sei apontar: veja como há implicações de um enredo que tem como pano de fundo a transição de uma cidadezinha do interior do Brasil em uma subúrbio “moderno” com a chegada do “progresso”. Veja como há toda uma reflexão acerca das contradições de nossos tempos, crepúsculo metafísico, numa trama que envolve um povoado com nome de santo que se tornará, em breve, uma nova cidade com outro nome – São Geraldo, a cidade do romance, “chegara a certo ponto, prestes a mudar de nome, diziam os jornais” (LISPECTOR, 1982, p. 173). Veja como Clarice parece perceber em sua escrita – e no sentimento de incapacidade e fracasso, depois de deixar-se absorver na criação deste romance – as implicações de uma interpretação moderna do real.

E como essa mesma escrita pode pretender escapar deste estado de sítio? Não há pretensão, não há escape. E nada disso é culpa de quem ousou pensar o real. Platão, que imagina a *polis*, não se afasta da força do diálogo quando elabora a ideia. A ideia, nos diálogos, não é um ente, mas sim doação de ser, se destinando à cada coisa. Apenas neste sentido cada coisa encontra sua delimitação. Mas, no humano, a delimitação é ir sendo abertura, é um ir se abrindo que espelha a própria realidade acontecendo. Isso é um sentido possível para aquela noção que nos atinge como máxima inexorável de que ninguém escapa de sua própria natureza. Não há escape nesse pensar que redimensiona constantemente as fronteiras da cidade no pôr e depor dos polos. Na *polis*, o *eks-* de educação é um *para fora* que se aprofunda no *para dentro*, no ir que se concentra no próprio permanecer: chegar a ser o que já somos.

Clarice não se opõe à Platão. Não é nada disso. Tampouco o repete. Ambos, pensadores do humano, não se opõem, pois o movimento de suas elaborações criativas é aquela abertura acontecendo como proposição e disposição de mundos possíveis. Clarice, porém, também pode parecer como uma voz imediata daquela personagem do *Banquete*, Diotima, com quem Sócrates diz ter se iniciado nos caminhos da aprendizagem do amor, *Eros* (cujo pressuposto é o amor próprio, o conhecimento de si como cuidado). No *Banquete* ouvimos a sacerdotisa da distante cidade de Mantinea, pela voz de Platão. Este relata o que Apolodoro, discípulo de Sócrates, teria ouvido de outro interlocutor que, por sua vez, ouvira a conversa do mestre. Mesmo assim, cheia de intermediários, a aprendizagem que Diotima propõe se aproxima muito da poética que Clarice persegue em suas criações, pensando por intermédio de suas próprias narrativas.

Fernando Santoro fala de uma dialética feminina no discurso articulado por Sócrates ao referir-se a aprendizagem do amor proposta por Diotima que escapa da lógica conceitual excludente de opostos que Aristóteles desenvolveria a partir das estruturações platônicas e socráticas. “É uma dialética de expressão negativa. Ela vai se apresentar em duas formas ou figuras, primeiro no discurso de refutação acompanhado da narrativa teogônica e cosmogônica, em seguida no discurso iniciático de ascese contemplativa” (SANTORO, 2013, p. 53). O caminho da dialética negativa de Diotima é oracular, neste sentido, acena para realidade obliquamente negando o que quer que ela não seja para deixar ser o que ela é. O *Eros* não é nem isso nem não isso, mas é qualquer coisa de intermédio, um mediador que “permite o comércio entre isso e não isso” (SANTORO, 2013, p. 55). O discurso teogônico corresponderia à narrativa do surgimento de *Eros* a partir do mito de seu nascimento (na festa de Afrodite, fruto de *Poros* e *Penía*) que dá conta de sua natureza nem mortal, nem imortal, pela qual ele, em um mesmo dia, ora germina e vive, ora morre e ressuscita, assim como se lhe escapa tudo aquilo que ele consegue, sendo, justamente, este o motivo de sua geração, de sua autopoiesis, de seu vir-a-ser. O discurso teogônico dispõe uma cosmologia que se move de dentro de si para fora na configuração de tudo o que nos cerca. “Assim, a definição da natureza de *Eros* leva a uma teoria do amor como impulso universal de procriação de toda a Natureza. Desta forma, o ciclo erótico de germinação, morte e ressurreição é ampliado a todos os seres vivos” (SANTORO, 2013, p. 55).

Vê como o que Platão recolhe da sacerdotisa está bem próximo da poética que impulsiona a prosa de Clarice Lispector e que é provocadora daquela perdição de que te falei? Daquela sensação de tropeço e de queda, daquele desfazimento que é sempre perder o que se consegue em cada tentativa nossa de estabelecer um sentido menos tortuoso de sua narrativa. Mas, também, aproxima-se do questionar que nutre nossa necessidade por tornarmo-nos humanos, felizes, porque férteis nos diversos sentidos, das diversas realizações do real que a palavra pode acolher. Vê como o que se narra nos romances de Clarice nos toca a todos os seres vivos, porque vivos somos. Vê

como isso de sermos vivos é sempre estranho, sobretudo quando nos acostumamos a ver pelos olhos dos outros a clareza que dizem ver? A escrita de Clarice vem ao encontro do leitor esgarçando intermediários, desequilibrando os próprios pressupostos que estruturam o saber que supomos saber e o leitor precisa estar disposto a esta desestruturação, sob pena de ele nunca se encontrar naquela escrita. Marina Colasanti, em uma entrevista com Clarice, aponta para ela esse risco:

Eu acho que é muito recorrente nos contatos de Clarice com o pessoal de literatura esse desencontro, porque os estudiosos de literatura têm dificuldade em admitir que o teu trabalho é de dentro para fora e não de fora para dentro. Teu trabalho realmente, como você mesma diz, se dita, se faz. E isto para os exegetas literários e uma coisa muito complicada, porque eles procuram os caminhos “fora” que te levariam às coisas. (LISPECTOR, 2011b, p. 140).

E Clarice responde: “É, eu sei”, como que reconhecendo a dificuldade de se desnudar do que sua obra exige. Não. Poucos estariam dispostos a pesquisar aquilo que está atrás do pensamento, voltar àquelas raízes do pensamento, apenas na intuição de que são elas que sustentam os voos daquilo que vem sabe-se lá de onde, pousa em nós e, às vezes, faz ninho, morada para a criação de outros voos e outros re-pousos de re-voadas. Vê como é assim, nesta leitura que se cria (para onde?), que queremos participar do que se lança para fora de nossos limites, de nossas raízes? Não pode ser nem menos tortuoso e nem menos impossível do que qualquer outro percurso, essa trajetória no rastro de outra trajetória. Essa trajetória que é cosmológica porque funda o tempo e espaço, criação de mundo, novamente se aproxima do curso virtuoso do taoísmo ao demandar um deixar-se ir ao longo do caminho, como o próprio tempo que não conserva qualquer atributo, uma vez que nele nada cessa e tudo passa nova e ciclicamente.

Talvez não te diga nada mais além disso. Não falo porque não sei o que é essa interpretação moderna do real. Tu sabes? Não sei porque não cheguei no fundo do salto, estamos tão distantes dos princípios do voo, já tão mergulhados na metafísica, as nossas palavras já tão ensopadas nossas vestes. Mas se nos despimos, o que nos salva da loucura? Um louco nu no meio da rua, provoca repulsa, medo, quem sabe até mesmo compaixão. Sem nenhuma nova moda, nenhum novo disfarce? Um novo modo, um outro moderno ainda será modernidade, entende? Acho que ainda não se chegou a prescindir do moderno e, talvez, por isso, ainda não somos capazes de outros modos de ser.

A aprendizagem poética de Diotima exige que o amor seja encaminhado pela experiência, no sentido de que cada estágio da compreensão seja conduzido ao seu próprio limite na linguagem. Clarice desconfia disso ao finalizar seu terceiro romance: o possível escape da cidade sitiada implica o aprofundamento extremo do cerco, Lucrécia das Neves, personagem de papel, pode se dar ao luxo de não existir quando decide fugir para uma outra representação da vida ao final do romance. Mas o seu drama, que é nosso, continua para nós como um mundo em chamas, em emergência, em vias de nascer mais e mais sedento de sentido. É um desespero a ideia de tentar resolvê-lo ou mesmo resolver-se nele, eu sei, é uma bola de neve absurda e não se sabe quem diabos

nos colocou nesta posição de alvo dessa realidade vindo. Este o drama que continua não importa quantas fugas possamos tramar, o cerco continuará se fechando e parece ser, exatamente, isso o que nossa época testemunha: um objeto gritante que já não podemos deixar de ver. Mas ver de outro jeito, talvez. Recordo de outra entrevista que Clarice concedeu ao *Correio da Manhã*, em 1972. Dizia não gostar de ficar só e como sempre procurava a companhia das pessoas nas diversas cidades em que passara. Mas quando estive “na Grécia, só de passagem, por meia hora... Entre almoçar e visitar a Acrópole, eu optei pelos deuses. Não me arrependi. Agora, tenho vontade de recomeçar tudo outra vez. Mas eu não gostaria de viajar sozinha” (LISPECTOR, 2011b, p. 70).

5. O Ocidente profundo

Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de “tudo é um”

Clarice Lispector

*NÃO: Não quero nada.
Já disse que não quero nada.*

*Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.*

*Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!*

*Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —
Das ciências, das artes, da civilização moderna!*

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

*Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?*

Não me macem, por amor de Deus!

*Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?*

*Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!*

*Ó céu azul — o mesmo da minha infância —
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.*

*Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!*

Álvaro de Campos

A *paideia* grega é o que nutre a *humanitas* da aristocracia romana que deveria ser educada a partir dos clássicos do helenismo. A mitologia grega fundiu-se e foi preservada na mitologia romana e, através das obras de Ovídio e Virgílio, chegou à posteridade ocidental. O pensamento jurídico romano, contendo um novo sentido da racionalidade objetiva (*ratio*) e da lei natural derivadas da ideia grega de um *logos* universal, sistematizou as interações comerciais e legais em todo o império, organizando a confusão de culturas locais divergentes em princípios de uma cidadania contratual e reguladora da propriedade dos indivíduos, eis a nova civilidade que mostrou-se crucial para o desenvolvimento posterior do Ocidente.

Ah! Canso, às vezes, dessa coisa contada. Canso agora e por muitos séculos que cabem neste teu piscar de olhos tu sabes de tudo o que nos alcança na fração de trevas que sonhamos quase atávicos quando coisa como um cisco nos acontece, ou como um cansaço destes que tive. Neste, agora, por exemplo, perdi todo o cristianismo e sua fome de salvação se espalhando bárbara na aurora europeia gentil da referida nova civilidade nossa de cada dia. Nossa porque, aqui nas colônias dos fins de mundo, não escapamos da retórica daquela patrística, daquela escolástica que nos cobriu e cobrou o preço de nosso paganismo originário. Devo te contar isso que também foi coisa que sonhei no tempo do cisco no olho nosso? E que não acordamos para o fato de ainda estar aqui o cisco na lente do século vinte e um? Devo. Clarice sabe a sua escrita fincada nesta tradição, não há como ignorar este traço em títulos como *A paixão segundo G.H.*, *A maçã no escuro*, *Um sopro de vida*, em nomes de personagens como, Macabéa, Virgínia, Ângela, Joana, está neles também esta história de um Cristo.

Devo te dizer que esta história toda do pensamento eu copio dos manuais mais do que das coisas que vivi? Foi assim que passou a ser o ser gente. Tu já não sabes disso copiosamente que somos o olho e o cisco no olho? Meu cansaço é também sede e, como aquela voz se derramando em *Água viva*, me sinto apenas implícito e, então, quando vou me explicar perco aquela úmida intimidade. Intimidade com que queria tanto te falar agora por puro cansaço mesmo depois de alguns meses sem escrever. Cansaço de segura, entende? Já, já volto ao enxuto que talvez te apeteça mais. Mas não antes de ter saltado todo o imbróglio que é o Ocidente, neste ponto do salto ou do mergulho, ser filho de um misticismo sionista monolítico acasalado ao cosmopolitismo da tradição greco-romana. Devo te lembrar que o moralismo do primeiro toca profundamente nossa narrativa de nós mesmos, nosso mito originário, fazendo um só corpo e sangue o que, até então, eram diversas inflexões culturais e intelectuais a maioria fora do que poderia te contar: judaica, helenista, gnóstica, neoplatônica romana e daquele “Oriente Próximo” que mal consegui esboçar de tão difícil

que é sair de si. Nosso próprio umbigo ser sempre a referência em expressões como “Oriente Próximo” já constata essa dificuldade, essa comunhão estranhamente entranhada, hóstia que engolimos ao longo de mais ou menos quinze séculos, mas caso ainda reste dúvidas quanto a isso, basta consultar um calendário para senti-la nos nossos atrasos cotidianos, sentir como estamos compromissados sem saber com tudo isso que nem sei se te conto.

Hoje, com medo, muitos chamam a deus. O que te conto? Que na chamada Idade Média a procura por si, pelo tornar-se, faz da filosofia um instrumento de poder da Igreja para auxiliar em sua santa missão de enfrentar os descrentes, derrotar os hereges com as armas da argumentação lógica? E que os objetivos poderiam até ser os mais nobres, mas nem sempre. Que o plano era convencer racionalmente os descrentes para fazê-los compreender, apenas posteriormente, os mistérios divinos cujo acesso só poderia ser franqueado pela fé. Caberia perguntar se a filosofia pode ser filosofia se ela já estiver comprometida com algo como religião. Pode haver filosofia cristã? Houve algum dia filosofia não comprometida com algo como religião? De qualquer forma é essa filosofia medieval, cristã, que direciona as principais questões que nos mobilizaram e nos mobilizam tanto hoje em dia. O que é esse deus a quem todos pedem tanto agora, na hora de nossa morte amém? Como ele encarna e se torna messias, Cristo, nossa salvação? Como é que sua palavra se torna salvação? Como nossa razão limitada pode compreender essas ou quaisquer outras ideias? Não é isso o que tentamos ainda hoje só que com outras palavras? É difícil usar outras palavras e artistas como Clarice Lispector deixam parecer tudo tão fácil. Mas artistas como Clarice Lispector não usam palavras, como se se vestisse uma roupa ou máscara. Eles incorporam, encarnam a própria palavra, tornam-se propriamente palavra, a própria máscara, artista como Clarice Lispector interpretam o papel de Cristo ou de uma outra coisa, viram outro na própria pele que habitam como no filme de Almodóvar. É isso que te antecipo, por puro cansaço?

A pele, a máscara, nossa casa-palavra dura nunca para sempre. É o nosso medo, não é? Não dá para compreender. Mas Agostinho, último dos antigos e primeiro dos modernos, não mediu esforços para comunicar esse mistério. Antes dele, Fílon de Alexandria, pensador judeu helênico, contemporâneo mais velho de Jesus e Paulo de Tarso, já apontava as correspondências entre a concepção do Cristo e a do *logos* grego entabuladas definitivamente na abertura do *Evangelho de São João* – “no princípio era o *Logos*”. Agostinho faz, via Plotino, a ponte em que os princípios platônicos de ressonância espiritual encontram as concepções cristãs numa tentativa de harmonizar, desenvolver e aperfeiçoar intelectualmente os paradoxos dos mistérios que encaminham fé, verdade e conhecimento. A existência de uma realidade transcendental de perfeição eterna; a soberania da sabedoria divina no cosmos; a forja e o primado de uma dimensão dita espiritual sobre uma outra dita dimensão material; a noção de pecado como a vontade de inversão desse primado, derivado da má utilização de um livre-arbítrio; a noção de liberdade como procura por harmonizar

este livre-arbítrio regente das relações humanas com aquilo que é a vontade de deus; a interpretação do que seja esta vontade divina; a ênfase – socrática – no cuidado com a alma, a imortalidade desta e seus elevados imperativos morais; a perspectiva de que a verdade reside numa interioridade, noção que vai compor nossa compreensão moderna de subjetividade; a configuração da natureza do mal a partir de um raciocínio negativo em que se contrapõe à deus e, uma vez que este é identificado com o próprio Ser, com o Bem, com a própria substância de tudo, a interpretação residual de que o legado disto, o mal, é um não-ser, sem qualquer substancialidade em si mesmo. Enfim, preciso te contar tudo isso? O que mais? Que treze séculos depois do nascimento do Cristo, Tomás de Aquino, ao ler os tradutores árabes, Averróes e Avicena, radicaliza na tentativa de harmonizar fé e razão e que o resultado acaba sendo uma profunda cisão entre a teologia e a filosofia? Ah, a criação das cátedras, das universidades, a emancipação das ciências em seus saberes, em seus campos, gramática, retórica, dialética, geometria, aritmética, astronomia, música, ainda a música... ah, o método especulativo decidindo o *correto* entre o desejo e pensamento, real e nominal, a probabilidade de deus existir de um jeito e não de outro jeito, a possibilidade do impossível. No final, entre os séculos catorze e dezesseis, a escolástica precisa escolher que o real em sua totalidade é racional. Ela já está atada em sua própria teia, uma teia que lhe é muito, muito anterior.

A referida *ratio* é a máxima expressão de Deus e, ele mesmo, é a proveniência da razão, a origem a que própria razão, em sua cadeia de causalidade, não pode alcançar a não ser (voltamos à ela:) pela fé. Fé em Deus, nessa primeira aranha de todas as teias, o primeiro motor, a primeira causa, a primeira inteligência, a razão de ser. Comer ou não essa maçã no escuro? Mas, então, deus, por inalcançável, já não chega a ser real e, isso, é algo inconfessável, perigosíssimo. O limite da teologia se abre para o sonho do conhecimento ilimitado em que a especulação científica embarca. Ficaria cada vez mais insustentável acreditar em Deus de forma racional, mas ele continua como uma realidade assustadora, no mais profundo mistério da vida. Talvez ele continue assim até o apocalipse. E, talvez, até lá, continuemos nesse mesmo impasse que funda a epistemologia moderna o equilíbrio tênue que Martin luta pra manter no interior de sua cela, na cena final do quarto romance de Clarice, o anseio que o cavaleiro medieval Antonius Block, no *Sétimo selo*, de Ingmar Bergman, confessa, sem saber, para a própria morte:

- Quero conhecimento!

(...) É tão difícil conceber Deus com os sentidos de uma pessoa? Porque Ele tem de se esconder numa neblina de vagas promessas e milagres invisíveis? Como vamos acreditar nos que acreditam quando não acreditamos em nós mesmos? O que será de nós que queremos acreditar, mas não podemos? E quanto àqueles que não podem ou não irão acreditar? Porque não posso matar Deus dentro de mim? Porque ele vai vivendo em um sofrido, humilhado jeito? Eu quero tirá-lo do meu coração, mas ele ainda continua uma realidade assustadora que eu não posso me livrar. (...) Eu quero conhecimento. Não crença, Não suposições, mas conhecimento.

Com Deus improvável, o homem se via livre para perseguir uma outra luminosidade, verdade que a razão por ela mesma não podia dar. Mas insistia. Andava em círculos? E insiste hoje ainda, não sei se urro último de moribundo, naquele princípio lógico de não contradição em que se ateve desde, então, e que, não apenas desconfiava, mas passava a negar toda a realidade do mistério da fé. E quem sabe não foi por querer tanto se livrar dessa realidade assustadora que é o mistério, que o homem, como Martin, que vivera sempre em fuga, se espanta ao reencontrar com a velha palavra “salvação” e sente, ao chegar no centro do bosque, um obscuro absurdo lhe envolver, “lógico, magnificente, horrível, perfeito” (LISPECTOR, 1992, p. 45) fazendo-o sentir uma estranha perfeição naquela circularidade que revelava sua natureza desconhecida como uma potência maior que sua ideia de liberdade tão cheia de si. Martin nasce no mundo sabendo que o homem já revelou sua jogada, já nasce sabendo-se naquela dança final, dança da morte que o filme de Bergman encena. Eu quis escapar, mas não posso me desatar dessa escrita que se fará de um jeito ou de outro.

Ah, pode ser que nada disso eu deva te contar. Apenas, talvez, que Agostinho e Aquino fundam a reflexão sobre a filosofia da história, antecipam o cartesianismo e, em certa medida, a filosofia da existência, e que, quando comecei o enfeixe destas pequenas procuras aqui, agora e contigo, este estado de coisas já vigorava há tantos séculos que não sei se foi possível, algum dia, pensarmos fora desta configuração. Mas neste impossível estamos juntos nós, eu, tu, Bergman e tantos outros... e Clarice Lispector, de origem judaica, nascida no trânsito emigrante, cidadã de uma nação cristã, no novo mundo, na periferia do Ocidente.

A obra de Clarice se inscreve apenas nos últimos cem anos destes dois mil e vinte. Timidamente, mas ousada – como ela se definiu uma vez, em entrevista – sua obra está totalmente embebida neste caldo que não sei te servir de tanto que já lambemos o prato. Estamos fartos? E nós que somos como que a lavagem disso, devemos agora, enxugar essa louça toda, devemos nos obrigar a essa coisa chata de passar a limpo que às vezes demora mais que o próprio comer? Te digo uma coisa: eu já tinha desistido. E só voltei porque uma pandemia obriga meio mundo lá fora a se concentrar, obriga as pessoas a permanecerem vivas, em si mesmas, perto de alguma coisa que já nem lembrávamos. Eu, no entanto, ainda fico tão longe. É porque eu lembrava dessa coisa desde quando li Clarice. Muitos chamam de Deus, chamam por Deus, na verdade. É o nosso medo, não é? É quando nos confessamos e revelamos nossa melhor jogada ao oponente. É nosso medo da morte que nos faz voltar para essa procura, como o fez o mesmo cavaleiro Antonius Block, cansado: “Eu quero que Deus ponha a sua mão, mostre o seu rosto, fale comigo”. “Mas ele é mudo”, diz a morte. “Eu choro por ele no escuro, mas parece não ter ninguém lá”, lamenta o cavaleiro. “Talvez não tenha ninguém lá”, diz a morte.

- Então, a vida é um terror sem sentido. Nenhum homem pode viver com a morte e saber que tudo é nada.
- A maioria das pessoas não pensam nem na morte, nem em nada – diz a morte.
- Até que eles chegam no final da vida e veem a escuridão.
- Ah, esse dia...
- Ah, eu entendo. Devemos fazer de nosso medo um ídolo e chama-lo de Deus.
- Você não é fácil...

Tenho medo. Ontem eu rezei pra voltar aqui e te escrever. Para voltar a ter fôlego. Rezar já não era pedir a um deus. Rezar é olhar para mim e te procurar. Orar é melhor: eu oro pra ti, eu olho pra ti. Rezei de olhos fechados. Desculpa mas o que quero agora é apenas acabar com isso: nós tem sido insuportável. Porque sou eu contra si mesmo. Tornar-se pode ser isso também: eu contra mim mesmo. Por isso o medo, porque sei que vou me perder, porque vou me vencer e porque mesmo assim há essa tentação de preservar-se de tudo que é idolatrar o medo, deixa-lo maior do que ele, o que também não é nada fácil.

Uma encruzilhada deste tipo também vai constituindo a escritura de Clarice. Quando ela escreve a *A paixão segundo G. H.* esse medo precisa ser atravessado pelo eu a fim de se chegar ao ser. Uma cruzada. Mas atravessar o medo é afirma-lo, firmar-se nele. O medo abriga a uma sabedoria necessária para que um ser se amplie em movimentos, gestos, percepções, permite que a alma, a ânima, o animal que somos se alastre e detenha os avanços impedidores do que se costuma chamar de entendimento coletivo e que, na modernidade, vai cada vez mais se empedrando na *racio* e suas regras convencionadas em um outro poder severo e restritivo da vontade de singularização.

A bravura de Antonius Block é semelhante a de G.H., na verdade, não que eles a tenham já de partida, mas é algo que vão tendo que aprender, ao longo da narrativa. Este algo é ir sabendo que o medo a coragem copertencem a força soberana de viver, vigem em tudo o que vive. Particularmente, algo que testemunha a encruzilhada moderna nestas obras é que a experiência que encenam, quer dizer, que os personagens encarnam em sua interpretação, já é a própria ambiência em que surge a narrativa. Block já fez sua cruzada e retorna ao seu país de origem em meio à peste negra, G. H. nos conta a desconstrução que já sofreu e, assim, parte do enredo é deixar o leitor descobrir aquilo que acontece como um erendo. O fato de os personagens já se apresentarem totalmente imersas no que aconteceu (algo como a técnica de inciar uma história em *media res*), nos encaminha na dinâmica de, também nós nos apresentarmos na leitura enquanto enredo a se contar.

Esse enredo, agora, se complica mais porque ainda é agora. É nossa modernidade. Já te disse o que é a modernidade? Mas eu não posso e nem tu podes entender, não temos razão para entender. Mas isso não é um dramalhão meu, uma pantomima de prosa, imitação de diálogo oco, não. Não entender é uma dimensão do próprio método narrativo que a obra de Clarice concretiza nesta aprendizagem poética que tateamos todos, desastrados. Talvez seja o mais fabuloso dos desastres de Sofia, para lembrar uma das crianças que protagonizam contos de Clarice. Não

podemos entender é isto: assim como a narradora daquele conto, lembrando-se de si quando menina e de seu professor primário: se eu chegar a nos entender, mesmo assim, e, talvez por isso mesmo, nunca saberei o que entendi. O que quer que venha a entender, terá sido algo entendido pela minha ignorância (LISPETOR, 2016, p. 278).

Não podemos entender. Podemos apenas fingir. Mas fingir também é perigoso, é difícil, é difícil sem aquele heroísmo do passado, aquele heroísmo que também inventamos e que, de repente, pareceu não servir mais. Fingir é perigoso e necessário. Irônico, não? É difícil porque é nossa carência mais presente. É premente. A mais premente necessidade é tornar-se e isso implica em entender que essa ambiguidade em que vivemos não é algo exclusivo da modernidade. Sempre um velho mundo se sentiu ameaçado diante de um novo mundo em expansão e o que se viu na passagem das idades é que o mútuo deslizamento de tradições criou esta outra tradição que agora desliza entre nós fingindo, primeiro a segurança de um fundamento sólido único, um deus legitimador, instituidor do que devemos seguir, garantidor de nosso conforto psíquico e, em seguida, o rompimento via questionamento de todo e qualquer dogmatismo: isso também é a modernidade, esta coragem. Em seguida, porém, o retorno à segurança de um novo fundamento que, embora enraizado no passado, nos fará crer cegamente que se trata de um outro passado e que, portanto, devemos idolatrá-lo de outro jeito, fincar o pé em outros dogmas, criar novos muros, cada vez mais externos, supostamente, para maior amplitude de movimentos dentro cidade que permanece, todavia, sitiada. Outra Tróia a espera de outra Ilíada, um outro canto, um outro épico, de uma outra época por se fazer. Neste ponto, como não concordar com Ângela – personagem que “está sempre por se fazer” (LISPECTOR, 1999a, p. 64), personificação da aventura de seu Autor, por quem ele mesmo se torna personagem de si, no advento da narração – como não concordar com ela quando diz que “falta uma nota precisa de classicismo heroico em certa música moderna”? (LISPECTOR, 1999a, p. 67).

Ah, voltar à segurança da caverna! Isso também é a modernidade, este medo. Talvez de constatar que nem ela, nem nós jamais seremos os mesmos a despeito de nossa clássica insistência em renascimentos. Porque haveríamos de renascer iguais? Qual o sentido de um Renascimento pautado na ideia de repetição nostálgica do passado e não na criação da diferença que se intensifica a partir das mesmas questões? Este medo é, quem sabe, um aspecto daquele espanto que inspirou os primeiros passos dos pensadores do princípio, dirigindo-se para fora da ordinariedade. Se não saímos desse enalço é que o espanto ainda é presente, como um tiro no meio da noite que fica ecoando ou como a luz de relâmpago que segue assombrando nossa cegueira e é preciso coçar os olhos e meter o dedo nos ouvidos para discernirmos aos poucos os sons e imagens que se seguem.

ÂNGELA. – Um tiro no meio da noite. Ouço de repente um tiro. Ou foi um pneu que estourou? Alguém morreu? Que mistério, santo Deus. É como se tivessem atirado em mim no pleno meio de meu pobre coração.

Aliás, pobre coisa nenhuma! Meu coração é rico e bate bem as horas de minha vida.

Paciência da aranha formando a teia. Ademais fico perturbada por enxergar mal no claro-escuro da criação. Fico assustada com o relâmpago da inspiração. Eu sou medo puro. (LISPECTOR, 1999a, p. 63).

É perturbador sermos personagens dessa história de nossa criação, da formação da teia que nos prende à vida e, ao mesmo tempo, nos liberta na consciência de que o tiro no meio da noite é um tiro no pleno meio de nosso coração rico e pobre contando o tempo, esta outra noite na noite que somos nós.

É ainda uma repetição a interpretação do ideal platônico o anseio do cidadão iluminista que se atribuía a tarefa de realizar o movimento daquele que se libertou e, após paulatinamente acostumar-se a ver a realidade sob a luz solar, deveria se direcionar eticamente ao cuidado para com os outros cidadãos, ou seja, retornar à caverna por mais doloroso e perigoso que isso seja e com os outros prisioneiros refazer o trajeto de “conversão de almas, de um dia por assim dizer, noturno, para a subida ao dia legítimo do ser” (PLATÃO, 2016, p. 589-591). A percepção de uma educação enquanto processo diretivo e eficiente na conversão do modo de ser que é explicitada na *Politéia*, é a mesma que impulsionará muitas das mudanças sociais e políticas necessárias para que o mundo europeu deixe de vez a idade das trevas.

Assim – prossegui –, a educação não será mais do que a arte de fazer essa conversão, de encontrar a maneira mais fácil e eficiente de consegui-la; não a arte de conferir vista à alma, pois vista ela já possui; mas, por estar mal dirigida e olhar para o que não deve, a educação promove aquela mudança de direção. (PLATÃO, 2016, p. 583)

Um outro platonismo, não tão diferente do que justifica o teocentrismo medieval, é decisivo no que se refere ao sentido dessa necessária mudança de direção atribuída à educação: no jogo de claridade e sombra regido pela luz que do sol se origina, o homem deve não apenas convergir para a luz, mas buscar a luz plena. Ele deve buscar ver o sol, conhecê-lo, nascer nele e com ele, de corpo e alma, tornar-se luz, ser ele e, sendo-o, ser em todas as coisas, conformando-as segundo a claridade ideal se manifestando com o seu perfil, sua imagem e semelhança, agora no centro. Todo esse encadeamento do antropocentrismo é irrigado pelo rio subterrâneo que é o pensamento grego sob o solo que nossos pés, hoje, experimentam. Desse rio ainda sobem os vapores que informam nossos oráculos modernos pelas fendas dos muros de pedra que erguem e com os quais nos deparamos sem saber que são projeções de uma *paideia* extremamente poderosa, mas morta há muito tempo.

Neste sentido é que Benedito Nunes comenta acerca da *Politeia*:

Estudada no Renascimento como fonte do pensamento moral e político da Antiguidade Clássica, *A República* tornou-se, por obra dos humanistas, a venerável utopia, modelo da *Amourotas*, de Thomas Morus, e da *Cidade do Sol*, de Campanella. No entanto, a sua vasta fortuna histórica correu a conta de um fenômeno bem mais extensivo e profundo: o pensamento mesmo de Platão, que trabalhou os alicerces metafísicos da cultura ocidental.

Se *A República* pôde ser o horizonte moral e político das utopias, foi porque aí se configurou a concepção do mundo sob a qual o pensamento de Platão conquistou

identidade histórica. No traçado arquitetônico do Estado soberanamente justo, o inteiro perfil do platonismo se desenha. (NUNES, In: PLATÃO, 2016, p. 27)

A *paideia* mitopoética já não era a *paideia* metafísica que os diversos platonismos resgataram intensificando a decisão que os fenômenos que *altheia*, *logos* e *physis* manifestam. Nenhuma interpretação platônica, certamente, dará conta de todas as possibilidades abertas por essas palavras-questões na própria obra de Platão, uma vez que, a cada leitura da obra do ateniense, cada intérprete também acaba se vendo na necessidade de decidir e deslindar ambiguidades inerentes. Porém, as decisões, ao longo da historiografia do pensamento hegemônico, sempre parecem privilegiar aquela luminosidade solar a que o homem deveria almejar como resposta em detrimento da obscuridade de que provêm as próprias questões e que é a própria origem do mito do conhecimento humano figurado na alegoria da caverna.

(...) a *alétheia* é, afinal, a própria origem da analogia que, religando os dois termos dessa grande símile – o visível e o invisível, o ato de ver com a vista e o ato de ver com a alma – determina a diferença que separa a ciência da opinião. O visível está proporcionado ao sol, com o qual os olhos têm mais afinidade (Platão, *A República*, 508b); o invisível, ao Bem, fonte da luz, sob cujo foco se pode ver intelectualmente as coisas por meio das ideias que as iluminam. A visão intelectual das ideias fundamenta o conhecimento verdadeiro, distinto do conhecimento de opinião preso ao baço clarão de imagens e reflexos, análogos aos produzidos pela fogueira exterior à caverna, e que oscila ao sabor da experiência sensível. Luz geral do inteligível, a verdade desvela, desoculta a natureza das coisas, e o faz segundo as ideias que as aclaram e conformam” (NUNES, In.: PLATÃO, 2016, p. 47-48)

É a mesma questão em torno do que seja a verdade que se configura de modo diferente na obra de René Descartes, cuja repercussão concentra e responde com o racionalismo a uma das perguntas que orientarão o curso de pensamento moderno: como se pode conhecer? É um modo de repor a questão do ser, a questão do ser que somos, de como nos tornamos o que somos. A mesma questão, mas outros encaminhamentos. Descartes é considerado o pai da filosofia moderna porque empreendeu uma reviravolta no campo do saber, colocando no centro do seu projeto epistemológico a razão humana. Ele foi fortemente influenciado pelos filósofos Kepler e Galileu. Ambos acreditavam que o mundo era estruturado sob caracteres matemáticos. Descartes também acredita que, através do pensamento matemático, seria possível chegar à compreensão da harmonia do universo. O projeto da filosofia cartesiana era conceber uma matemática universal que, ao se livrar dos números e das figuras da matemática tradicional, se ancorava agora sob um novo método baseado na geometria analítica. É essa a orientação presente no seu *Discurso sobre método*, título que também recoloca as questões da linguagem (redimensionado em discurso) enquanto caminho, sentido (recortado como método) de uma longa cadeia de raciocínio:

Aquela longa cadeia de raciocínios, todos simples e fáceis, de que os geômetras têm o hábito de se servir para chegar às suas difíceis demonstrações me haviam possibilitado imaginar que todas as coisas de que o homem pode ter conhecimento derivam do mesmo modo e que, desde apenas que se abstenha de aceitar como verdadeira uma coisa que não o é e respeite sempre a ordem necessária para deduzir uma coisa da outra, não haverá nada de tão distante que ele não possa

alcançar nem de tão oculto que ele não possa descobrir.” (DESCARTES citado por REALE, ANTISERI, 1990, p. 359)

Sua crença de que esse método conduz à verdade só não é maior que sua convicção de que não há outro caminho para se chegar lá. Chegar lá é, enfim, conhecer verdadeiramente; conhecer verdadeiramente é a premissa pretenciosa do conhecimento científico. *Discurso sobre o Método* pretende descrever o caminho correto para se deduzir a verdade, não mais *aletheia*, mas uma determinada interpretação da questão como *orthotes*, quer dizer, adequação; e uma determinada interpretação de *logos* como razão e linguagem propositiva, medida, regramento do caminho a ser percorrido.

Mas qual é a validade desse método? Descartes tentará demonstrar a validade do seu método, aplicando-o ao conhecimento que se apoia na tradição. Ele está em busca de uma verdade que seja clara e distinta e que não deixe a menor dúvida de sua veracidade. O filósofo francês entende que é necessário, já seguindo a primeira regra do método (evidência), colocar todos os saberes em xeque. Mas, como investigar todas as opiniões, todos os tratados, todas as teses existentes no mundo para poder colocá-los à prova? Descartes irá resolver essa questão colocando os fundamentos de todos os saberes sob suspeita, quer dizer, sob o foco de uma dúvida hiperbólica e, isso inclui, até mesmo, questionar os saberes da matemática.

É graças a essa radicalização da dúvida que Descartes consegue chegar a sua primeira certeza, clara, distinta e indubitável. Ora, o ato de duvidar de tudo requer necessariamente que exista alguém que duvide. Então Descartes conclui que, mesmo existindo um deus maligno que o enganasse todas as vezes em que ele afirme que $2+2=4$, é necessário que a entidade de quem afirma já seja um dado, já seja algo que pense e que esteja sendo enganado. Portanto, estando certo ou errado quando pensa, não há como duvidar de que, para estar pensando, seja afirmando ou duvidando, é necessário existir. Assim ele conclui que:

Não há, então, alguma dúvida de que existo se ele me engana; e por mais que me engane, nunca poderá fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa. De maneira que, depois de haver pensado bastante nisto e analisado cuidadosamente todas as coisas, se faz necessário concluir e ter por inalterável que esta proposição, eu sou, eu existo (...). (DESCARTES, 2000, p. 258)

Mas a existência é precedida pelo pensamento, pois “eu sou, eu existo” é obrigatoriamente verdadeira todas as vezes que eu enuncio a existência ou que eu a concebo em minha mente, portanto, é necessário que eu pense que “eu sou” para que eu possa de fato ser. Assim, Descartes encerra a sucessão de dúvidas, pois já havia chegado a sua primeira verdade inquestionável. O filósofo francês nota que a verdade contida na expressão *eu penso, logo existo* era tão verdadeira que mesmo as mais extravagantes suposições daqueles que duvidam de tudo não era suficiente para abalar essa certeza. A partir daí tem certeza de que havia de fato encontrado o primeiro princípio da filosofia que ele procurava. É, portanto, partindo dessa primeira verdade, solar, clara, distinta e indubitável, *penso, logo existo*, que se construirá a filosofia racional cartesiana. A certeza para

Descartes está intimamente associada à existência de um ente que pensa ou um ente pensante, *res cogitans*, coisa que pensa. Essa coisa é o homem, já interpretado como *sub-jectum*, quer dizer, aquilo que está posto por baixo como base de apoio, fundamento de algo. Esse algo é o real, interpretado como *ob-jectum*. Por aqui, novamente vemos os ecos de Platão e sua *dicosmese*, sua cisão, sua decisão metafísica ao interpretar/procurar conhecer a *physis*, o real.

Desse eco, é que somos conduzidos a um ponto muito importante do pensamento de Descartes. A certeza do *cogito ergo sum* que servirá de base a todos os outros processos de conhecimento foi alcançado única e exclusivamente por meio de seu próprio pensamento. Estamos, portanto, diante da certeza advinda da chamada razão subjetiva. Logo a própria razão passa a ser obrigatoriamente o único meio pelo qual posso fundar um método capaz de me conduzir a uma verdade clara e distinta. O método, originalmente, *metá-hodos* (caminho, curso entre o que se dá a ver) se torna metodologia, ou seja, rota correta de se chegar à verdade como adequação.

(Falo contigo como se usasses terno e gravata). Deste modo, conforme observou Mattar (2010, p.144), é o próprio sujeito do conhecimento quem deve construir o método de investigação da realidade. É também ele quem deve fundar as bases e manter as condições para a construção de todo e qualquer conhecimento. O racionalismo cartesiano consiste, pois, em conceber um método, que se funda sobre um “sujeito cognoscente”, que possui “ideias inatas” que são evidentes por si mesmas. Por isso Descartes não poderia aceitar que o conhecimento pudesse se fundamentar na tradição ou na experiência sensível.

Um outro eco de Platão evidencia outro ponto de extrema importância no pensamento de Descartes. Trata-se da separação entre a mente que participa do mundo espiritual e corpo que é parte do mundo material, denominada por ele de *res extensa*. Como o corpo humano participa de uma realidade material, como os demais corpos do mundo físico, ele pode muito bem ser estudado e compreendido como uma máquina, algo mecânica, autômato. Possuindo uma estrutura mecânica, os corpos materiais seriam semelhantes a um relógio composto de partes que se movimentam mediante a ação mecânica de uma parte sobre a outra. É o princípio do “mecanicismo” de Descartes que pode ser pensado como um germe do objetivismo que articulará um contraponto à radicalização do subjetivismo disparada pela lógica do *cogito* como fundamento do real.

Mecânico, o pêndulo segue para o outro lado, segue desconhecendo a corrente que o sustenta. Após certa contraposição empirista representada pelos estudos de John Locke, Francis Bacon e David Hume a partir da afirmação de uma primazia da experiência (do objeto, portanto) na determinação metodológica do “como se pode conhecer”, um outro momento decisivo na trajetória do conhecimento humano, persiste no sentido da iluminação e do esclarecimento dos sentidos. É o pensamento elaborado pelo chamado Idealismo Alemão, sobretudo, nas obras de Hegel e de Kant no final do século XVIII. Trata-se de um momento crítico em que os limites do

conhecer (portanto, do conhecer-se a si mesmo enquanto aprendizagem do tornar-se humano) se revelam intensamente.

É neste contexto que Hegel, um dos primeiros a pensar sistematicamente, desde os gregos, a história da filosofia como um todo, como um necessário processo imanente que progride e avança em direção ao espírito absoluto, afirma: “A história, que temos diante de nós, é a história do auto-concentrar-se do pensamento” (*apud* HEIDEGGER, 1971, p. 110). Com isso, assume-se a identidade entre aquilo que constitui a essência da filosofia, a sua história e a procura pela verdade. Os resultados desta última, já interpretada como correção auferida pela medição matemática, aos poucos vai produzindo a sensação de grande segurança, capaz de inferir-se como certeza do sujeito que sabe porque investigou seu contraponto, o objeto, e racionalmente estabeleceu o real. À proporção que o sujeito segue estabelecendo a totalidade do real objetivamente, dá-se a redução da questão da *Physis* a uma resposta meramente física.

Segundo Heidegger,

Hegel quer dar a entender: O “ego cogito sum”, o “eu penso, eu sou” é o chão firme em que a filosofia pode habitar em verdade e plenamente. Na filosofia de Descartes, o Ego torna-se o *subiectum*-critério, isto é, o que desde o princípio já sub-(pré)-já. Este sujeito, contudo, somente assumido de maneira adequada, a saber no sentido kantiano, transcendental e plenamente, o que quer dizer no sentido do idealismo especulativo, quando toda estrutura e movimento da subjetividade do sujeito se desdobrou e foi elevada para dentro do auto-saber-se absoluto. Quando o sujeito se sabe enquanto tal, saber que condiciona toda a objetividade é ele enquanto tal saber: o absoluto mesmo. (HEIDEGGER, 1971, p. 111).

O subjetivismo absoluto que aí se prefigura será concretizado na dialética que movimentará o jogo de espelhos entre os polos desta que, novamente, é uma nova roupagem para a antiga decisão operada pelo platonismo e captar a realidade em pares dicotômicos como essência e aparência, mundo das ideias e mundo sensível. No idealismo o enfoque é no objeto e no sujeito. Porém, este último permanece como abstração dominante que se autorreferencia na dialética especulativa, uma vez que é tido previamente como o fundamento do real, o eu indubitavelmente pensante em que se recolhe e pelo qual atravessa (*dia-*) a diversidade dos entes. Até mesmo a própria força de reunião (*logos*) que os entes manifestam silenciosamente se recolhe na posse desse *subjetum* e a linguagem passa a ser entendida como algo por ele proferida, pré-dita, algo desde sempre predicado pelo sujeito, o diálogo passa a ser algo subjetivo.

Immanuel Kant acirra o subjetivismo e, com isso, o expõe criticamente em seu intuito de investigar a capacidade humana de conhecer. Para Kant era necessário superar a dicotomia entre os racionalistas e os empiristas que postulavam teses contrárias quanto à fonte de nossos conhecimentos. Afinal em quem podemos confiar? Em nossa razão ou em nossos sentidos? Kant procurou constituir um projeto criticista que valorizava o uso da razão ao mesmo tempo em que a colocava no alvo de suas críticas. A questão central do criticismo kantiano é: o que a razão pode

conhecer verdadeiramente? O que a razão não pode conhecer verdadeiramente? O estabelecimento do real pela razão assume-se explicitamente como uma questão de poder.

Kant afirma que o conhecimento humano é constituído dos seguintes elementos: 1- a experiência, algo que vem de fora do sujeito, portanto algo *a posteriori*. Tudo que recebemos de fora pela experiência seria a “matéria” do conhecimento. 2- faculdades que possuímos internamente em nossa razão e que não dependem da experiência, portanto algo *a priori*. O que há no sujeito é a possibilidade do conhecimento que informará sua subjetividade com uma matéria objetivada. É aqui que Kant vai além tanto da tradição empirista quanto da racionalista. Para ele matéria e forma estão presentes simultaneamente no processo de conhecimento e não podemos falar de conhecimento sem associarmos esses dois elementos de uma só vez. Assim há uma operação que conjuga formas *a posteriori* com formas *a priori* para que se chegue ao conhecimento mais preciso do mundo.

Então, Kant acredita que, para conhecermos de fato as coisas, precisamos da experiência sensível (matéria) dada ao intelecto *a posteriori*, que será organizada por formas de “sensibilidade” e “entendimento”, que são *a priori* e condição da própria experiência. A experiência, portanto, não poderá se constituir como experiência propriamente dita, se não for apreendida pelas “formas *a priori* da sensibilidade” que estão no próprio sujeito. Essas formas são intuições puras como o “espaço” e “tempo”.

Já as “formas *a priori* do entendimento” são categorias com as quais podemos relacionar os objetos apreendidos pelo sentido. As categorias são como conceitos puros, não possuem conteúdo. As formas *a priori* são, portanto, elementos indispensáveis para o conhecimento. De acordo com Kant, numa releitura da teoria das causas de Aristóteles, temos doze categorias do entendimento que são divididas em quatro grupos: 1- Quantidade (Unidade, Pluralidade e Totalidade) 2- Qualidade (Afirmção, Negação e Indefinição) 3- Relação: (Substância, Causalidade e Comunidade) 4- Modalidade: (Possibilidade, Existência e Necessidade). São essas categorias que permitem aos homens dizer algo sobre os objetos do mundo sensível. A ideia, no que pese permanecer intangível na pureza do mundo para além da *physis* (na metafísica), torna-se uma propriedade intelectual do sujeito.

A cisão do cosmos se torna crítica e, assim, a subjetividade se abstrai da realidade que pretende investigar, opondo-se à parte de todos os objetos que percebemos pelos nossos sentidos, na crença de que falta aos próprios objetos as categorias de substância, de causalidade, de existência. Não podemos encontrar tais categorias nas próprias coisas, ou na experiência das coisas, porque elas só podem ser afirmadas pelo próprio sujeito cognoscente que, pretensamente, transcende as aparências para alcançar a essência, a verdade que inclui a verdade sobre si próprio. (ARANHA e MARTINS, 2009, p.181).

Porém, o que faz um sujeito cognoscente é a sua capacidade de emitir juízos acerca dos objetos. Por isso a questão do conhecimento para Kant está intimamente relacionada com a possibilidade da existência de “juízos *a priori*”. Para o seu propósito o filósofo alemão destaca, portanto, três categorias de juízos. Os “juízos analíticos” e os “juízos sintéticos” e os “juízos sintéticos *a priori*”. Estes, os “juízos sintéticos *a priori*” são universais, necessários e, como o próprio nome já diz, são *a priori*, fundam a partir do fundamento que é o próprio sujeito. Kant entende que o fundamento do juízo sintético *a priori* é o próprio sujeito que sente e pensa, ou seja, é o sujeito que possui leis de sensibilidade e de intelecto quem torna possível um conhecimento que seja “*a priori*, universal e necessário”. (REALE, ANTISERI, 1990, p. 874 e 877).

Intuído no sujeito como predicados, os juízos sintéticos *a priori* remetem a questão do conhecimento novamente à questão da ontologia: já é preciso ter dado uma resposta para questão do ser para que se possa perguntar “o que a razão pode conhecer verdadeiramente?”, ou “o que a razão não pode conhecer verdadeiramente?”. É preciso já ter respondido o que é o ser. O ser é a razão e, o que é a razão? Uma ideia, um ideal localizável no sujeito como uma posição de uma coisa, ou de certas determinações em si mesmas.

A partir do pensamento de Kant, o ser passa a ser interpretado mais como uma posição do que uma dinâmica, o movimento. Essa posição, por ser ideal, não é experimentável. Se tens a vista descansada, verás que novamente retornamos à dicotomia entre mundo sensível (real tomado como aparência) e mundo das ideias (verdade do real), porém, não mais como propriedade da *physis*, sequer do ser humano enquanto ente a quem a totalidade questiona por sentido, mas, sim, como propriedade do homem reduzido à condição de sujeito, sujeitado à racionalidade formal, dimensão esta que tende à colonização dos diversos possíveis na trama das realizações do humano. O raciocínio formal coloniza na medida em que fixa o ser em uma posição, um fundamento localizável no sujeito e nos dá a ilusão de que é desnecessário a procura pela dinâmica que possibilita o próprio posicionar-se, o fundar-se que é anterior ao fundamento, aquela liberdade que é que antes e permanece durante toda e qualquer tomada de posição. Esta pre-posição é o que não cessa de impulsionar o movimento de tudo o que é e assume posições, a retração do ser sendo abertura misteriosa, sendo questão. Em prejuízo do ser como questão, a procura pela experiência do que preposiciona vai cessando em prol de uma reflexão sobre a relação do ser com as capacidades do entendimento subjetivo.

O ser é uma posição relativa à posição do sujeito, este só pode experimentar modos de ser, quer dizer, posiciona-se pelo que se lhe o-põe como objeto e mesmo o conhecimento do próprio sujeito, neste jogo, precisa se objectualizar (sujeitar-se ao oposto de um outro sujeito, na réplica de tese e antítese) para ser (síntese) possível. Mas a possibilidade que o possibilita, a experiência imediata da realidade, fica obstada na construção subjetiva/objetiva, não obstante sua manifestação

na construção de sua metafísica transcendental em que o pensar se decide pelo raciocínio relacional e não mais pela procura pela essência:

O pensamento está mergulhado na subjetividade afetada pela sensibilidade, quer dizer, mergulhado na subjetividade finita do homem. “Eu penso” significa: eu ligo uma multiplicidade de representações dadas, a partir da vista prévia da unidade da apercepção, que se articula na multiplicidade dos conceitos puros do entendimento, isto é, das categorias.

A par com o desenvolvimento crítico da essência do entendimento caminha a limitação de seu uso, limitação que o restringe à determinação daquilo que é dado através da intuição sensível e das puras formas. De maneira inversa, a restrição do uso do entendimento à experiência abre, ao mesmo tempo, o caminho para uma determinação mais originária da essência do próprio entendimento.

(HEIDEGGER, 1970, p 75)

Procurar levantar da esteira tem sido um tema recorrente na modernidade, porém, o sentido do caminho a seguir, o destino ou a ilusória desnecessidade de se ter um destino, tem nos feito demorar demais nesta habitação que, a despeito das vigas fortes e da segurança, não é lugar de uma permanência, mas de uma passagem. Assim, a modernidade não é apenas aquela anunciada por Giordano Bruno, por Copérnico, por Galileu, pelo cógito cartesiano, pela razão kantiana, pela ciência e seu método explicativo da realidade, a comprovação do mundo. A modernidade é também a experiência das grandes navegações e o germe dos descentramentos culturais, o vislumbre do super-homem nietzschiano, o sabor da Revolução Industrial, o deslumbre com o desenvolvimento tecnológico, o fundamento era, agora, a liberdade. A liberdade, trilhando o caminho dos antigos dogmas, encara a paradoxal necessidade de ser definida enquanto se amplia. Enquanto se amplia a liberdade, estreita-se aquela zona de conforto idealmente atribuída a outras épocas, tudo incomoda quando olhamos para a luz desse sol da liberdade irrefletida, mal enxergamos o perigo inerente ao presente que é cada época. Esse vislumbre do perigo é o que nos oferece isto que, presentemente, chamamos de arte e que, certamente teve outro nome em outras épocas. Mas o que ela nos conta é o que a constitui, inclusive enquanto modo de contar, o que hoje chamamos de forma. E o que ela nos conta é o que ela sempre nos contou, mas, só agora, é que nos damos conta de que seu contar, na verdade, é esse contato com o perigo de tornarmo-nos terrivelmente nós mesmo, diante do abismo de ter que nos contar. Enfrentar a necessidade premente. Isso é algo que ela nos oportuniza com um realce de ironia.

O perigo de assistir *Sétimo selo* ou ler *A paixão segundo G. H.* está justamente aí: podemos não estar prontos para nos contar. É disto que querem nos proteger as notas e prefácios das obras literárias do romantismo, os textos de curadoria das exposições quando a arte vai ficando conceitual, muitas teorizações da crítica também vão neste sentido. Mas em Clarice, as notas no início de livros como *A Paixão* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* não querem proteger, mas alertar desse perigo: ali há uma história, uma experiência que deve ser lida preferencialmente por pessoas de alma já formada, ou ali há um livro que exige uma liberdade maior e que teremos medo de dar, de darmos-nos nesta liberdade de que já somos doação, uma liberdade incômoda,

portanto, avessa a qualquer conforto. O perigo, portanto, de uma leitura da obra de Clarice é, simplesmente, parar e não ler mais. É estancar apavorado diante da segura, do desconforto não apenas do que se tem pela frente, mas do que já nos cerca, do que já nos entranha e constitui. Por isso parei para sempre o que vinha te escrevendo. Pra sempre é só um tempo impossível, um tempo de não poder. Acho que foi por isso que rezei: pra poder. Ah, me mintas um pouco mais, por favor, pra eu poder! Finjas comigo que me compreendes e eu vou, aos poucos, te desinventando.

Eu sei. O que te escrevo não é justo, estou sendo sacana. Sim, desculpe, porque te invento e esta é minha desculpa perfeita, pois vou te inventando para não querer ser inventado, eu contra si mesmo, lembra?. A morte podia ter dito isso para o cavaleiro. Como Clarice faz com seu leitor. A morte, neste caso, seria deus: um deus dizendo adeus. E dar-se-ia, quem sabe, aquela união pretendida entre a religião e a filosofia. Quem sabe, como experiência de linguagem, uma linguagem surgida de dentro do mistério que é haver a linguagem. A morte seria deus, mas Clarice seria Clarice, quer dizer: sua obra que não anuncia nada além do que já está sendo gesto em cada leitor.

O leitor. Este é o gestante do que a arte conta e, muitas vezes, é aquele que fica como Maria na *Anunciação*, do pintor do Angelo Savelli, obra que se pode ver em algumas fotografias de Clarice, na parede atrás do sofá da sala de seu apartamento, no Leme: diante da anunciação, “como se mal suportasse o que lhe fora anunciado como destino seu e destino para humanidade futura através dela, Maria aperta a garganta com a mão, em surpresa e angústia” (LISPECTOR, 1999b, p. 158). Clarice em crônica refere-se ao drama expresso nesta pintura como a mais bela e cruciente verdade do mundo: “cada ser humano recebe a anunciação: e, gravido de alma, leva a mão à garganta em susto e angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir” e acrescenta: “a missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro” (LISPECTOR, 1999b, p. 158). Mas este motivo, a anunciação do divino humanizando-se, parece ter perdido força na modernidade e o próprio discurso estético (na pretensão de se apropriar da fala misteriosa da arte) vive de, entre outros dogmas, rejeitar a encruzilhada espiritual que a criação artística reencena no humano a cada vez que uma obra surge. Não sei se foi o homem que cansou de procurar em sua humanidade uma ideia de deus ou se foi a ideia de deus que não resistiu à própria eternidade que o homem lhe atribuiu.

Kierkegaard, um dos filósofos modernos que ainda se impuseram a tentativa daquela união entre pensamento religioso (convertido em teologia) e filosofia, persiste no religioso pensando-o como uma questão da interioridade. É algo semelhante ao que acontece com a reflexão sobre a arte na modernidade: ela se torna uma questão do interior subjetivo do artista. Nos escritos de Kierkegaard a experiência religiosa é algo que atravessa a personalidade, é um processo interno em que o indivíduo se busca a partir de si mesmo. Para ele, a busca de um eu interior, acaba se abrindo

para a perspectiva de uma relação com o transcendente e, não que isso fosse estranho à sabedoria mística dos muitos pensadores medievais, apenas que, agora, na modernidade, determinava-se uma localidade em que isso pudesse ser raciocinado, ou seja, em que isso pudesse ser racionalmente possível, aceitável: o interior, o indivíduo, a fina flor da *humanitas*.

Então veja que já estamos novamente nas teias da linguagem enquanto razão: pois quem diz o interior já espelhou algo que seja o exterior, quem diz indivíduo, já pressupôs as outras coisas que se podem dividir, os outros, a alteridade. Nada mais de anjo que anuncia de fora o que acontece dentro do ventre, nada mais de um deus uno, pois cada um, cada indivíduo tem em si um deus diferente. É assim que se vai inventando para não querer se inventar. Inventa-se o dentro em que tudo pode ficar quieto e só de vez em quando, quando for seguro, quando não interferir na transcendência alheia é que se pode admitir que alguma coisa veio à tona, eclodiu em berço estético, algo que veio lá de dentro ou aqui do fundo da subjetividade.

Porém, o que Kierkegaard entende por interioridade assemelha-se a uma esfera que se abre por dentro, uma esfera cuja principal característica não é sua rotundidade, mas sim justamente o fato de ela se abrir. Neste sentido a rotundidade pode ser perfeição, quer dizer, o perfazer-se de um movimento, e a interioridade seria essa obra que é abrir-se de si para uma alteridade – a alteridade que Kierkegaard identifica como deus – e que, por sua vez, concita a um retorno ao eu, ao próximo, como amor pelo semelhante. Toda a radicalidade desta interpretação do cristianismo não pode se reduzir a acusação de seu esgotamento na subjetivação (a filosofia de Kierkegaard também é tida como um dos precursores do subjetivismo) individualista que coloniza o pensamento moderno.

A perspectiva que também se entreabre nesta noção de interioridade tem contornos de uma libertação do eu em relação a si mesmo quando este eu se perfaz comunitário, quer dizer, quando se lança na procura pelo comum que há na diferença, na alteridade e, ainda que este movimento esteja atrelados à uma moralidade religiosa (perceba o mútuo deslizamento de tradições), em Kierkegaard, a própria religião não é um dado constituído de fora para dentro, mas se constitui no interior do indivíduo sob o empuxo da própria ideia de paradoxo. O cristianismo, neste sentido, seria uma visão de mundo que gira e se constitui em torno de paradoxos e, ainda que institucionalmente negue isso para poder ter o aval de um fundamento teológico ou mesmo da razão da lógica sem deus, o vigor da fé cristã é a inexplicável conciliação de inconciliáveis. Mais ainda: se raciocinarmos bem o cristianismo, a negação institucional de sua condição paradoxal já seria a manifestação desse paradoxo originário constitutivo da fé no mito de um deus que nos vem como homem, um ser todo poderoso que se entifica em ser humano para ser o mais fraco e humilde, um ente que anuncia a vida no abraço da própria morte como destino a ser ressuscitado.

Mas a religião tomou também se decidiu por autolegitimar-se através da uma racionalidade excludente que emperrou a mobilidade de seu próprio mito fundante e acontece, novamente, aquela

decadência que Nietzsche observou em seu ensaio sobre a passagem do pensamento mítico para o socrático no mundo grego na *origem da tragédia*:

E do próprio destino do mito o decair pouco em época posterior, como um fato isolado que pertence a história; e os gregos já estavam completamente inclinados transformar arbitrariamente e sutilmente todos os mitos sonhados na juventude em façanhas reais dos seus antepassados. Tal é o momento em que costumam acabar todas as religiões: quando as proposições míticas que formam a base de uma religião chegam a ser sistematizadas, pelo intelecto e pelo rigor de um dogmatismo ortodoxo, na suma definitiva de acontecimentos históricos, quando começa a defender com inquietação a credibilidade dos mitos, impedindo que eles naturalmente evoluam e se multipliquem; quando, numa palavra, desaparece o sentimento do mito para dar lugar à tendência para procurar os fundamentos históricos da religião. (NIETZSCHE, 2004, p. 69-70)

Essa decisão é possibilitada pela interpretação que o idealismo propõe para pensarmos a questão da realidade do ser. Heidegger, em conferência acerca da tese de Kant sobre o ser, alerta para o assoreamento que a questão – que um dia fora a fonte de nossa existência historial – pode sofrer por seu menosprezo na construção conceitual orientada para satisfação funcionalista que pensamento em nossa época parece exigir. O pensador aconselha que seja considerado o seguinte:

Não se pode pensar nada como a palavra “ser”. E o que dizer da conjectura de que é a tarefa dos pensadores lançar alguma luz sobre o que significa “ser”? Caso tal esclarecimento pareça bastante difícil, até para os pensadores, poderia ao menos continuar sua tarefa o seguinte: mostrar sempre de novo; o ser como o que deve ser pensado, e mostrar isso, de tal modo, que o deve ser pensado permaneça enquanto tal no horizonte do homem” (HEIDEGGER, 1970, p. 54)

Para Heidegger, o passo dado por Kant na discussão acerca do ser é resultado de uma fidelidade à tradição, mas isso quer dizer não uma repetição do igual, senão um retorno ao mesmo que, simultaneamente, repõe e confronta a questão permitindo a revelação de uma nova luz. Diferentemente de uma interpretação rasa da proposição hegeliana da consumação da filosofia, o limite a que chega o pensamento ocidental na modernidade não significa um fim, no sentido de um deixar de existir, de uma interrupção, mas oferece múltiplas formas novas de enfoques e percursos. A obra de Kant é prova disso, assim como a de Kierkegaard e o mesmo o materialismo histórico de Marx ou a fenomenologia de Husserl, posteriormente.

Percorrendo e propondo várias dessas outras trilhas, a obra elaborada por Clarice Lispector também nos dá a ver o real e, com isso, nos convida a percebê-lo com a inteireza dos sentidos e não apenas com os olhos cindidos de um corpo e de uma alma (como se fosse realizável tal cisão). Com os sentidos, perceber o sentido realizando-se inteiro no invisível. Porém, não sob a luz solar que a tudo esmiúça no foco de intelectualidade abstraindo princípios racionais de precisão que, no limite, nos cegam. Uma procura é operada, mas, sem o impulso esclarecedor, o movimento parece, pelo contrário, repor a estranheza das coisas, vistas sob aquela perspectiva perturbadora a que Platão menciona na alegoria da caverna e que, como sustentamos, parece concentrar a potência de toda a *paideia*: “há de lembrar-se que de dois modos e por duas causas perturba-se a visão: na *passagem* do claro para escuridão e vice-versa: das trevas para a luz” (PLATÃO, 2016, p. 581).

Santiago, que interpreta a escrita clariceana perspectivada pelo ápice que a obra de Kant representa na história dessa decisão metafísica de pôr o conhecimento no sentido do puro esclarecimento do real pelo aprofundamento da subjetivação, chega a seguinte constatação:

A grande contribuição de Clarice à literatura brasileira (e ao desenvolvimento do conhecimento filosófico no Brasil) é a de ter questionado conceito de “experiência”, tal qual defendido por Kant e os neokantianos. Ao demarcar o território da experiência pela redução do real ao racional, e vice-versa, Kant configurou e nos transmitiu um conceito tacanho, cego à religião e ao irracional. A conceituação de Kant criou um vazio que só poderia ser redimido por um conceito mais alto e mais amplo de experiência. Nesse sentido, esclarecedora para se compreender a originalidade da proposta filosófica de Clarice é a leitura do ensaio do jovem Walter Benjamin, intitulado “Programa para a Filosofia futura” (1918). Nele o filósofo aponta para a necessidade de conceber a experiência como algo que também incorpora o pré-racional, o mágico e até mesmo a loucura.” (SANTIAGO, 1999, p. 157)

Também assim, a beleza da vida, o mistério de conhecer e a necessidade de tornarmo-nos seres humanos pode ser experimentada como procura pela passagem, não apenas da escuridão para luz da razão, mas também desta para o adensamento da escuridão que é atribuída ao pré-racional, ao mágico, ao sagrado e à loucura, numa circularidade que encontra no humano o polo de todas as viradas, de todas as realizações e desrealizações do real.

O humano lançado pelo passar das coisas no tempo que lhe atravessa, certamente, se configura numa dimensão de dignidade para com o universo, mas sem se arrogar no *status* de fundamento deste. Procura-se não sujeitar o universo a uma ideia *a priori*, mas entretece-lo na trajetória de mútuos atravessamentos tão verdadeiros quanto àquele proposto pela *paideia* metafísica no desdobrar de sua tradição científica, lógica e racional. Ainda um drama, mas que admite outras possibilidades de peripécias, pois que transcorre sob uma luz que propicia o interlúdio, o flagrar do real em sua passagem ambígua.

Lembra? Clarice, Diotima fazendo-nos ver a acrópole sob a luz do luar? É a mesma narradora insone que não quer interromper o fluxo do pensamento questionante, a própria *Água viva*, mesmo quando vem o duro sol:

Agora está amanhecendo e a aurora é a neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. (...) E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa obrigo-me à nudez branca de um esqueleto branco que está livre de humores. (...) Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? (LISPECTOR, 2019, p. 30-31)

Talvez toda o esforço da escritura clariceana se volte para essa entrega ao expectante silêncio, religando-se à *poiesis* de ser, ou à “Força do que Existe” que, nas palavras da narradora, em *Água viva*, é aquele nada para onde tudo o que ela escreve em sonho volta e que se chama, às vezes, deus. (LISPECTOR, 2019, p. 93). Esta é a Força de onde provem e para a qual se voltam

tanto as realizações quanto desrealizações “de acordo com o estatuto do tempo”, segundo o pensamento originário de Anaximandro (1991, p. 39)¹³. Numa espécie de prenúncio da elaboração nietzschiana, este eterno retorno da realidade é que se consigna e concede a necessária consideração não somente das articulações, mas também das des-articulações do ser se dando, se des-esquecendo como *aletheia*. A obra de Clarice Lispector parece se estruturar numa consignação semelhante de tudo o que articula, mas, sobretudo, desarticula as abstrações que o intelecto ocidental precisou configurar. A heresia contra o dogma conceitual da subjetividade moderna, neste caso, é a premente necessidade de vida se dando em cada um de nós lançados para morte. A escrita da bruxa Clarice Lispector estrutura-se como uma heresia que desafia o já pensado, o mundo que nos recobre corpo e espírito, em prol da nudez de esqueleto branco que é a linguagem do *a ser pensado*, no fluxo do sonho que segue se esquecendo de si no que ainda não foi escrito:

Sou herege. Não, não é verdade. Ou sou? Mas algo existe.

Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo. Não se pode andar nu nem de corpo nem de espírito.

Eu não te disse que viver é apertado? Pois fui dormir e sonhei que te escrevia um largo majestoso e era mais verdade ainda do que te escrevo: era sem medo. Esqueci-me do que no sonho escrevi, tudo voltou para o nada, voltou para a Força do que Existe e que se chama às vezes Deus.

Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas. (LISPECTOR, 2019, p. 93)

Tornar-se pode ser a heresia e, talvez, por isso mesmo, revele-se como necessidade cada vez mais premente, cada vez mais presente de transgredir. Haveria, aqui, a necessidade de abandonar ou mesmo combater o ideal de inteligência tal qual, comumente, a consideramos, renunciando uma postura epistemológica na compreensão da vida. E isso implica numa urgência em radicalizar o seu sentido (o sentido da inteligência) até a originariedade do *logos*, fundo sem fundo que funda, aprofunda ou desfunda todos os sentidos de inteligibilidade. Nunca descobriremos esse fundo, nem mesmo ele se fez para que o vejamos, mas, como a luz do sol, inegavelmente, é dele que vivemos desde sempre.

Essa necessidade de abandono ou combate, de alguma forma, ecoa em cada imagem-questão acontecida na obra de Clarice Lispector. Por exemplo, em Macabéa, personagem cujo nome, certamente, foi inspirado no povo macabeu, conhecido por sua resistência aos ataques dos gregos. Macabéa, sem jeito para funcionar no mundo tal qual se lhe apresenta, namora Olímpico que, a despeito da origem em comum, ambos nordestinos, segue um destino diferente daquele da protagonista. Ele, literalmente, troca Macabéa pela Gloria e finda se tornando político. Mas é Macabéa a protagonista, aquela *persona* em que a agonia da linguagem se concentra. E ela encontra sua hora de estrela ao ser atingida pela máquina, pelo Mercedes Benz amarelo reluzente que ela

¹³ O fragmento completo na tradução de Emmanuel Carneiro Leão soa assim: “De onde pro-vêm as realizações, re-tornam também as des-realizações: pois, de acordo com o vigor da com-signação, elas com-cedem umas às outras articulações e, com isso, também consideração pela des-articulação, de acordo com o estatuto do tempo.”

não vê se aproximando ao atravessar uma rua de um beco da cidade grande. Ela não o enxerga, mas nós e o seu narrador não apenas o avistamos, como o construímos meio sem querer. Assim, não apenas Rodrigo S. M., mas nós nos tornamos cúmplices daquele protagonismo. Aliás, nos reconhecemos nessa cumplicidade porque lembramos da agonia que em nós nos faz ser quem somos. Ela é atropelada, como se sabe, quando o dia está em crepúsculo, “seus olhos faiscavam como o sol que morria” (LISPECTOR, 2017, p. 104). Sua morte é, ironicamente, a revelação de vida para o que se crê sujeito autor, Rodrigo S. M., aquele que pretendemos achar fora do drama que é narrado e que luta para criar vida que respira. Numa contramão, a morte de Macabéa é que constrói este sujeito, faz este sujeito, a morte é que o faz cair em si, para a verdade de que ele somos nós, revelando-nos que a luta sempre foi para criar a nossa própria vida.

NEBLINA BRANCA NAS AREIAS DA PRAIA

Ainda estás aqui? Porque vieste comigo? Porque este desgaste todo, este rodeio todo, este esforço para apontar um horizonte – o dedo é pouco para muito horizonte –, tanta palavra só para chegar aqui nesta faixa de areia. Te aponteí o chão, as profundezas, sabendo que os olhos não têm força de cavar. Tu, que caíste comigo no caminho, que levaste o teu soco no estômago, aquele soco que a obra de Clarice Lispector dá em quem se atreve a não dar ouvidos aos seus alertas, tu que agora tens medo de dar a outra face, tu sabes porque te digo isso.

Dizem que a obra de Clarice é intimista que se insere num estilo de escrita subjetivo, que trata de questões interiores da psique humana e, certamente, nada disso é sem fundamento e, mesmo a coisa sem nome que tento cobrir com este texto que vou tecendo irregular contigo, pode também ser assim chamada. Mas nada disso, a forma como te escrevo, a forma como vou lendo, a forma como vão se inscrevendo os romances de Clarice em nossa experiência, a forma – para usar esta outra palavra que no jogo de interior e exterior acomodou-se no fora do que quer que seja um conteúdo – a forma...ah, “o movimento explica a forma” (LISPECTOR, 1998a, p. 70).

Percebeste como nem pude terminar a frase anterior? E é tão duro entender isso que vou ter que repetir muitas vezes pra ti, pra mim mesmo, até, quem sabe, aquela “clara noção do perfeito”, até aquela “liberdade súbita” que senti quando tropecei em Clarice, quando caí de cara no chão, quando quebrei a máscara sem saber se entendia o que estava lendo, ah, quantas vezes tive o prazer de não entender e o medo de acreditar ter entendido. O movimento das ondas vindo lambe nossos pés na praia é a forma que procurava. Mas agora que estamos aqui no limite da terra, caio de joelhos sem saber como seguir. É que, como eu ia te dizer quando comecei a esquecer, palavras como intimista, psicológico e interioridade, subjetividade e tantas outras usadas para apontar horizontes pré ou pós-modernos já encontram o lastro de sua validade na própria sistemática moderna em que elas surgem. O mesmo acontece com a palavra literatura. O que elas podem já está previsto no esquema conceitual que elas compõem. Por isso, elas serão insuficientes para a compreensão de uma criação que se propõe não pelo enfrentamento do poder por um outro poder, mas sim, por um não poder que deixar ser. Clarice deixa-se ser na sua escrita e a leitura propicia-nos o mesmo, em diversos modos de escrita. Um deles é este que eu e tu comungamos no exato momento em que teus olhos posam aqui, como pés que afundam na areia e conhecem, cegos, o que pode, o que é ser coisa como o interior, algo diante de algo muito vasto, fora do que se é, fora das possibilidades, para além dos limites, sim. Mas, experimente o mergulho.

Eu não entendia personagens como Joana me dizendo: “no meu interior encontro o silêncio procurado. Mas fico dele tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma, que transformo essa impressão em certeza de solidão” (LISPECTOR, 1998a, p. 69). Não entendia que Joana, que “não esperava a visão num milagre, nem anunciada pelo anjo Gabriel”

(LISPECTOR, 1998a, p. 45), ela mesma era o anúncio ao possível leitor que, fica sem saber se está ou não no seu interior e se esse tal seu interior, que é meu interior, meu silêncio, enfim, se isto que se anuncia em mim era ou não era um pedaço do silêncio do quintal, do bairro, da cidade, do campo, do mundo-das-coisas-que-não-sabem-que-vão-morrer – pensávamos que tudo isso tinha ficado para trás –, enfim, do que não é apenas eu; eu fico sem saber se eras tu, ficamos mesmo sem saber se isto éramos nós, entende? Corpo, terra, pensamento querendo se aprofundar em mar aberto.

É tarde agora? A luz vai escapando em bruma no horizonte enquanto eu fico aqui diante da livre amplitude, inquieto, todavia, querendo olhar a inquietude das águas em seu gingado cínico, fossemos espelhos um para outro. Fechei os olhos. Emmanuel Carneiro Leão (2009) em uma palestra, tematizava justamente o espelhamento que é o corpo, a terra e o pensamento e parecia apontar para algo semelhante ao que a prosa de Clarice Lispector em sua escrita telúrica e profundamente reflexiva se apegava. Ele alertava para esse crepúsculo do Ocidente que se espalhava pelo globo ocular feito uma fadiga depois de tanta luz, recobrando a terra toda em uma espécie de um eclipse total, prenúncio de revolução, pois,

Esse lado luminoso, porém, não é o único lado. Escamoteado e sub-reptício é o outro lado da moeda: o lado sombrio que hoje nos acontece. É o lado escamoteado, é o lado negado, é o que é colocado por debaixo de vários subterfúgios. É o reverso da medalha, não apenas inquietante, como tétrico e ameaçador – embora dissimulado. Assim, às nossas portas, por trás da pregação da liberdade que todos nós fazemos, da dignidade que todos nós defendemos, uma questão essencial é sempre murmurada à boca pequena: o que é precisamente um ser humano, um homem? O que faz de alguém um ser humano? (...)

Durante milênios, o homem ficou sendo o que era para antiguidade, para Platão, Aristóteles, para várias culturas, sejam semitas, tanto maometanas quanto judaicas, sejam do extremo oriente. Durante milênios, portanto, o homem ficou sendo homem. Ficou sendo o que era para essas culturas definidas, ou seja, como diz Aristóteles, o animal capaz de uma existência política. Hoje, o homem moderno deixou de ser apenas um animal político para vir a ser progressivamente um outro animal: um animal em cuja política sua própria vida de ser vivo está em questão e em jogo. (LEÃO, 2009, p. 61/64).

Talvez seja preciso repensar o interior, o íntimo, o indivíduo, a subjetividade, talvez as revoluções de todas essas esferas de signos nos revelem, não o significado do humano, um símbolo universal do que quer que sejamos, mas uma experiência muito particular que nos faça até mesmo supor algo como uma totalidade. Chamaremos de sentido essa suposição? Sim, pode ser um sentido na acepção que Clarice muitas vezes dá ao termo, num contraste com o pensar. Clarice em várias passagens de sua obra diz preferir sentir a pensar quando o assunto é sua escrita. Talvez porque pensar já tenha se imobilizado nas teias do raciocínio lógico. Então, talvez seja necessário mesmo um repensar: experimentarmos o luto por tudo isso que morre sem saber. Saber como algo sentido, saber como um sabor que nos vem à boca pequena – o sal na brisa do mar –, saber como algo que passa e não que não fica nunca para trás porque já está nesta nossa dança da morte, é seus (nossos!) movimentos. Como Martim querendo chegar no mar, talvez o humano que somos apenas se saiba “pela sensação em si próprio dos movimentos que ele próprio fazia” (LISPECTOR, 1992, p. 16).

Talvez, morrendo (dançando!) isso que é sentido se refaça em horizonte da caminhada interrompida, para invenção do cais, da embarcação necessária para o reinvento da travessia, cheia de sonho de porto e encontro daquilo que vamos nos tornar. No entanto, sem qualquer certeza.

Um recomeço. A modernidade como um bicho que não quer morrer, vira mais bicho, selvagem. Mas, e se for escorpião encalacrado? E se for bicho homem, esse animal tornar-se-á mais homem? A modernidade de tanto querer e poder ir, vai ter que voltar um dia, re-voltar. Mas como? Como, se já não dá para ser de nenhum começo, se já não dá para estabelecer tranquilamente onde era esse começo, esse impossível, porque já, desde sempre (desde sempre, deus!) estamos em *media res*?

É difícil precisar o início, mas, quem sabe, não se trate de procurar um recomeço, e sim algo como voz, algo como foz re-anunciando um princípio, renunciando o princípio, para poder o não poder, um princípio possível de ser e não ser toda essa memória, algo que irrigue e acolha toda essa memória, algo se tornando ser e tempo, algo se fazendo presente, quem sabe, possamos aprender um modo de ser e, simultaneamente, deixarmos ir o que precisar ir da modernidade. É difícil essa aprendizagem porque, radicalmente, deixar ir o que precisa ir é deixar ir tudo, é ficar com Nada. Como o Imperador Amarelo de uma antiga história da sabedoria chinesa que, em todo o seu poder, não podia ter, para si e para os seus, a pérola da cor da noite.

Ah, a humildade de um andarilho! Sua mística é ele deixar o mistério encaminhar seus pés. Mas tudo que malmente acumulamos no balaio da linguagem parece nos pesar tanto e, mesmo sendo tão pouco – uma gota diante do mar a nossa frente –, nos ancora em nossa própria impotência por parecer ser tudo o que somos. Como renunciar a essa bagagem que venho te dizendo até aqui? Como fazer para que não seque essa gota d'água que trouxemos? Como trazer para os nossos a pérola cor da noite que vem surgindo sempre e sempre sem nome? Não sei dizer. Apenas creio que a obra de Clarice Lispector, suas articulações e desdobramentos, oferece algum repertório fonético importante nesta voz possível, nesta voz do porvir, neste canto, nesta música que a dança inspira e, vice versa, no tornar-se de cada um. Creio que seja por isso que te fiz escutar estas passagens e paragens: para poder (tentar, pelo menos) incorporar essa poética de aprender a ser, para poder, quem sabe, situá-la, tentar entender em que altura do caminho estamos, quando falamos Clarice Lispector: no extremo da praia a beira mar.

Mas percebo que é inútil e levo as mãos à garganta de surpresa e angústia de entender que tudo se quer margem na modernidade, ou pior, a ideia de qualquer referencialidade (sobretudo a antropocêntrica) se dá ao modo de recusa e, se desde Platão, já tínhamos como saber que o saber total era algo de profundezas inatingíveis e que, portanto, nossa atualidade, nosso presente só poderia ser algo inalcançável, ainda sim é diferente ter que reconhecer que esse bem sequer foi

feito para nós, as águas não se fizeram para nosso banho, para nossa sede, para que pensemos nela, nosso reflexo. É difícil matar Narciso. Saber disso é um sabor amargo:

Não é para nós que o leite da vaca brota, mas nós o bebemos. A flor não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos o seu cheiro, e nós a olhamos e cheiramos. A Via Láctea não existe para que saibamos da existência dela, mas nós sabemos. E nós sabemos Deus. E o que precisamos Dele, extraímos. (Não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado.) Se só sabemos muito pouco de Deus, é porque precisamos pouco: só temos Dele o que fatalmente nos basta, só temos de Deus o que cabe em nós. (A nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante; sentimos falta de nossa grandeza impossível – minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido.) (LISPECTOR, 2009, p. 150)

Pouco a pouco vamos ter que nos acostumar com essa alegria difícil. Não ser o bastante, não bastar. Não quero te provar nada. Uso-te para ser presente, uso tua presença. Diante de ti – agora sou eu te confessando – dói-me feliz o que ainda ignoro diante de ti. Sei que tu não és e, no entanto, sei que és verdadeiro. Na miséria do que sei tateio cego o que eu não sei e, então, adivinho o prazer e, então, compreendo que a aquela alegria difícil é também alegria, assim como tu é este mar diante de mim. E “fora para lado do mar que aquele homem pretendia ir (...). Ora como se qualquer caminho terminasse em costa aberta, o que era uma verdade, mas difícil de ser atingida por pés; ora como se na realidade ele não tivesse a menor pretensão de ir a algum lugar determinado” (LISPECTOR, 1992, p. 21).

Isso também pode ser o deus que suicidamos, as mãos que lavamos e agora levamos à garganta, sufocados, porque nós e ele somos ao mesmo tempo um numa intertroca tão fluida e constante como esta que me une a ti: a invenção de viver. Isso também pode ser nada. É difícil precisar e, “precisar é sempre o momento supremo” porque “Nós já fomos anunciados” como nos diz G.H. (LISPECTOR, 2009, p. 153). Posso chamar isso de deus porque deus é um nome para isso que já é o gesto que, à minha maneira, eu gesto e que, à tua maneira, tu gestas, e quem sabe se, até aqui, “toda a minha luta fraudulenta vinha de eu não querer assumir a promessa que se cumpre: eu não queria a realidade” (LISPECTOR, 2009, p. 153). Tu és minha testemunha. Quem sabe não acontece o mesmo com as outras palavras todas: intimismo, interioridade, subjetividade, literatura etc. alegrias difíceis, mas alegrias. Como uma longa gestação, um contínuo parto.

Te prometo: não quero provar nada, pois ser real, segundo G.H., “é assumir a própria promessa: assumir a própria inocência e retomar o gosto do qual nunca se teve consciência: o gosto do vivo” (LISPECTOR, 2009, p. 153). Entende, agora, porque não podemos entender? Nunca tivemos consciência a despeito de toda a ciência que produzimos. É como se todo o conhecimento que temos nos forçasse a mantermo-nos na superfície do que somos. Não preciso provar nada. Preciso apenas provar meu próprio gosto, o teu, difícil gesto, o sal do mar. Experimentar a tua linguagem no meu ouvido, ouvir aquele canto, escutar aquele silêncio profundo na concha que catei naquela margem enorme da página 32 do *Livro dos prazeres*.

*

A neblina branca se confunde com as areias e com a espuma do mar. É o marulho que me faz ver que os limites dessa caminhada vão se inventando no caminhar. Se eu for adiante, me afogo. Mas se viro e olho ao redor não vejo nada e, então, imagino que já estamos submersos num oceano maior e, em seguida, que essa percepção não é a de quem um dia navegou e, por qualquer acidente, naufragou. Esta percepção é a de quem é ao modo do próprio naufrágio, o naufrágio. Mas eu não chego a entender o que penso. Sobre o espelho embasado do mar duas aves se encontram e descrevem espirais, logo perdem-se dos olhos. Algo como grito ou canto esguichado ecoa um pouco antes do som de um mergulho que não sei se só imagino.

Eu dizia... Profundamente, o Ocidente, assim como o Oriente pensando o enigma do *I-ching*, pode ser concentrado em duas dimensões, que são muitas, que são várias e que são o mesmo nunca iguais em si. Castro (2014a) fala em duas versões dialogantes do que seja a essência da verdade como matrizes destes dois Ocidentes: “delas surgem as artes e as ciências, configuradas estas nas disciplinas e aquelas, nas obras de arte, se as disciplinas se tecem em torno de conceitos, as artes vigoram sempre nas questões” (CASTRO, 2014a, p. 18). Os conceitos são as tentativas de apreensão das questões, as questões são o fundo sem fundo do que se manifesta diante de nós. Elas são aquele querer que nos quer no princípio dessa nossa caminhada, elas é que querem o tornar-se premente em nós, mas nós ainda não sabemos. Entre os conceitos e as questões movem-se as mesmas palavras, seus muitos jogos de sentidos, seus muitos valores possíveis. A interpretação das palavras é decisiva quando queremos saber.

No horizonte científico que a modernidade nos oportuniza, decide-se pelo tornar-se como conceito que depende de uma certa conformação em torno de universalidades abstratas que o saber racional produz ao sabor da técnica. O esgotamento desta lógica é, em certa medida, o acontecimento da própria modernidade em seus mútuos deslizamentos tradicionais, em diversos esforços para encontrar o começo, recomeçar e tentar, ainda que inconscientemente, impedir o destino de todo o movimento: não mais ser, ir já sendo outra coisa, movimento outro. O ocidente é uma decisão.

Nesta decisão conceitual, tornar-se é uma sucessão de passos a serem tomados, uma sequência de etapas que, se forem cumpridas corretamente, nos levará ao sucesso, que é o fim da sucessão. Sistematizar é a tecnologia do pensamento mais eficaz nos empenhos desta versão do Ocidente e, essa sanha, é orientada cada vez mais pela razão prática, de tal modo que, hoje, tudo parece ter alcançado aquele *desde sempre* na sistematização tecnológica que, hoje em dia, apaga as fronteiras entre ocidente e oriente. Tudo parece um todo sistêmico, quer dizer, parece-nos muito natural que tudo, a infinitude de possibilidades dimensionais da realidade, seja, desde sempre, algo

que, quando sistemático, nos promete e propicia o sucesso de saber, de entender. E, inclusive, é esta a lente pela qual interpretamos o que quer que não seja uma realização de nossa época, é o dedo que apontamos para o outro dizendo: outro. Quando o outro é uma questão nua, uma ferida aberta, uma dor sem razão, algo como o tempo, por exemplo, esse apontar pretende ser um remédio, um curativo que recobre, que esconde o outro sob o capuz de uma determinada coerência. A tripartição do tempo em idade do passado, do presente e do futuro – isto que vai sufocando o mito da vida cronologicamente – já é sintoma dessa sistematização farmacológica. É algo viciante, pois, sem dúvida, com o remédio de sistematizar para entender, muito do desconforto da modernidade se ameniza sobremaneira.

Sim, é verdade que esse remédio é um jeito humano de compreender-se. Ocorre que, sistematizar para entender, nos alcança de maneira imediata como reflexo de uma tradição metafísica de pensamento pela qual todo saber(-se) se centraliza na sujeição daquilo que arbitrariamente chamamos de ente enquanto ente, ou seja, na determinação subjetiva do real (interpretado como dado objetivo a ser apontado, eternamente, como um outro) na medida do conhecimento científico.

Presentemente, a sistematização deixa de ser primordialmente para entender, para aprender e passa a ser sistematização pelo entendimento decidido como poder de controle. A necessidade de sistematizar, hoje em dia, se dá primordialmente pelo poder que promete aos operadores dos sistemas não apenas aprender, mas sobretudo, prender, acumular, reter a energia vital. O poder é o sucesso e, pelo poder, tudo deve ser sistematizado. O conforto que o poder promete é tanto que tal determinação conquista e encampa também o conhecimento religioso e filosófico cujos discursos, originalmente, diziam-se voltados para entrega, para a doação ao outro. A linguagem técnica é a que nos conforta com sua pretensão de controle. Tanto que até sinto que, também a ti, te agrada mais este tom que reassumi no que acabo de te dizer, não é? Parece mais estruturado, compreensível. Essa é a sedução de poder que também se diz, que também se estrutura, na linguagem que prevaleceu na dimensão técnico-científica do Ocidente. Mas não deixe de notar em meio a neblina: há nessa estrutura de linguagem totalizante, algo de impensado: uma decisão prévia de que o conhecer se baseia na proposição, na causalidade, no fundamento a partir de uma verdade lógica em função de uma teia de conceitos abstratos universalmente aplicáveis (CASTRO, 2014a). faz apenas uns cem anos isso de a ciência e a técnica se estabelecerem como nova dimensão do homem assim como a teia é parte da aranha e a concha do caramujo. É o mesmo mecanismo perigoso da metonímia, tomar a parte pelo todo.

Sim, na lógica do conhecimento proposicional, que busca apenas conceitos funcionais, dá-se a redução de outras vozes, de outras fontes do saber como os mitos e a arte, pela limitação de suas narrativas originárias aos paradigmas filosóficos, teológicos e científicos. Foi assim que toda

a realidade passou a ser concebida antropocentricamente na sujeição que o homem impõe às coisas objectualizadas em explicações funcionais de aspectos naturais, psicológicos ou sociológico e históricos. Nesse sentido, quando a realidade desses saberes extrapola os limites conceituais (o que frequentemente ocorre) prontamente o raciocínio sistemático se vê sem saída. Então, ele tem que, ou forjar um novo enquadramento lógico, um novo sistema que justifique abstratamente a “nova” realidade; ou, quando isso não é possível, excluí-la para o campo do ilógico, do irreal, do impossível, ou seja, disso que é um outro sistema, porém, sem importância porque é sem função.

Sim, o surgimento da estética, modernamente, pode ser explicado a partir dessa perspectiva, como um esforço da tradição metafísica por justificar racionalmente a existência da arte. Compreender uma obra é, de certa forma, prender, limitar seu alcance no recorte conceitual, no foco da lente que observa, no calibre do dedo que aponta. Assim explica-se o que são as obras: universais, regionais, românticas, clássicas, intimistas, realistas, modernistas, históricas, hegemônicas, não hegemônicas, etc.

Porém, a doação da arte propicia ao artista, em seu corpo, em seu fazer e ao leitor, na própria obra em sua materialidade e ressonância afetiva no mundo, uma experiência original que a estética não consegue medir, controlar ou, sequer, pôr-se minimamente em sua familiaridade. Por isso, não se consegue descrever o fenômeno artístico a partir dos parâmetros lógicos de segurança, e é preciso flertar constantemente com esta espécie de esquizofrenia, de pecado mortal perante o deus de nossa época: não ter razão. Tal experiência estética, segundo Maurice Blanchot, exige a assumpção de um *risco*, de um *exílio*, demanda uma *inversão radical* na perspectiva de apreensão do que quer que se experimente artisticamente: é preciso não querer entender a arte para explicá-la, para fazê-la comportar-se nos sistemas de entendimento, para livrar-se da loucura que ela inspira. É ainda a técnica de um Ulisses que se amarra heroico ao mastro para ouvir o canto das sereias, seguro de que sobreviverá à travessia, evitando alguns dos perigos que são exigências próprias da arte em seu pôr-se em obra como questão. Por isso, ainda segundo Blanchot,

Interrogar-se sobre a arte, como faz o esteta, não tem relação com essa preocupação da obra. A estética fala da arte, faz dela um objeto de reflexão e de saber. Explica-a reduzindo-a ou exalta-a esclarecendo-a mas, de toda maneira, a arte é para a estética uma realidade presente em torno da qual eleva sem perigo pensamentos prováveis. (BLANCHOT, 2011, p. 255)

Deste modo é que a arte se encerra no paradigma metafísico. É como se alguém pretendesse domar a selvageria do mar, fosse ele um animal que coubesse dentro de uma jaula, uma jaula conceitual que comportasse um *corpus*, sem perigo, sem risco, apto para reduzir-se, ou a uma função estética ou uma a função político-ideológica. A arte feito um bicho domesticado é recolocada para o público consumidor de tal modo que, seja em relação à organização da sociedade, seja em relação a um funcionamento causal de seus processos, buscará sempre a consecução de fins utilitários dentro das cadeias de poder.

A utilidade encadeia-se, no caso da estética, ou com a adequação de cada um aos fins socialmente estabelecidos, sejam eles produtivistas, consumistas ou funcionalistas; ou com a produção de realidades abstratas a que os indivíduos possam aderir ou para onde possam fugir da realidade quando esta for subjetivamente julgada insuportável. Nessa perspectiva, todo conhecimento tem como finalidade precípua um desempenho utilitário, funcional e produtivista. A arte insere-se no mercado de entretenimento. Mesmo a transformação da realidade (função também comumente atribuída à *mímese* artística) não passa de mais uma função que retroalimenta o sistema produtivo-social revelando-lhe uma outra face. Nesta, mesmo a arte que se diz engajada ou comprometida em qualquer ruptura, ao pressupor que a instância originária da realidade é a sujeição metafísica, não só não escapa das determinações conceituais do sistema, como degenera-se na reprodução/representação de subsistemas cada vez mais abstratos.

Sim, a arte, nesse horizonte científico (leia-se: estético), é apenas a ilusão que nos alivia a carência que o “tornar-se quem se é” provoca em cada ente humano como necessidade de plenitude. Mesmo atribuindo-lhe uma função estética – o que lhe legitimaria logicamente –, no sistema metafísico, a arte não passa de “uma palavra à qual nada mais de real corresponde” como constata Heidegger em *A origem da obra de arte* (2010, p. 37).

Então, pela lógica, fora do funcionalismo não há plenitude possível. Ser alguém, tornar-se um ser humano, consiste meramente em ter uma função, enquadrando a humanidade (não importando qual seja a *matéria* constitutiva disto que é ser humano) na *conformidade* de um sujeito, quer dizer, sujeitando-a na contraposição em relação ao outro apontado, aos outros entes objetualizados.

Pela lógica, a construção de si, da identidade, submete-se à formação desse sujeito e, portanto, dá-se pelo acirramento de uma diferenciação que descuida da procura pelo que identifica as diferenças existentes entre o universal e o regional, o romântico e o clássico, o intimismo e o realismo, o modernismo e o histórico, o interior e o exterior, o hegemônico e o não hegemônico, o eu e o outro.

Pela lógica, o que não é sujeito passa a ser objeto a disposição desse sujeito. Pela lógica, a obra é objeto estético, a criação de algo diferente por um artista, o sujeito, que elaborando uma determinada matéria, deu-lhe uma forma julgada como inovadora. Este sujeito, porém, se esquece de que, no encadeamento de tal raciocínio, a disposição do diferente como objeto, já pressupõe sua sujeição a uma decisão que lhe reduziu as potencialidades humanas enquanto criatividade.

Na investigação pelo originário da obra de arte, Heidegger aponta a distinção entre matéria e forma, em suas mais diferentes variedades, como sendo “pura e simplesmente o esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética” (HEIDEGGER, 2010, p. 63). O filósofo reconhece, ainda, que; apesar deste fato não comprovar nem a fundamentação, nem a pertença originária do

esquema conceitual ao âmbito da arte e da obra de arte; isso não impede sua aplicação para a reflexão de todas as dimensões da realidade.

Quando se liga a forma ao racional e a matéria ao irracional, considera-se o racional como o lógico e o irracional como o ilógico, e quando se acopla ao par conceitual forma-matéria ainda a relação sujeito-objeto, então o representar dispõe de uma mecânica conceitual à qual nada pode se opor (HEIDEGGER, 2010, p. 63)

É nessa praia, em meio a essa neblina, que se pretende pensar a arte, hoje, no limiar da pós-modernidade. Eis o limite desta *paidéia* moderna que pode ser chamada de “metafísica”, ou seja, esse modo de ser, que dirige o empenho humano num aprendizado de abstrações conceituais que, tentando captar (*cum-capere*, conceito) a realidade em sua totalidade, afasta-nos (*abstrahere*) da concretude das coisas com as quais acontecemos (*physis*), das coisas com as quais chegamos a ser o que somos. E no fundo, para quê? Para que funcionemos mais eficientemente ao próprio sistema de esquecimento das questões que nos constituem e nos diferem.

Ocorre que, para encobrir a ferida, a formação metafísica termina por anestesiar o pensamento. Tal formação nos reconforta com ideias sistematizadas que dão a falsa impressão de que, com o conhecimento, chegamos aqui, chegamos a saber o que são as coisas, definindo-as em categorias relativizada subjetivamente. Ao mesmo tempo, faz conformarmo-nos na crença da impossibilidade de se chegar a saber o que são as coisas em sua essência, atravessar este mar diante de nós. A funcionalidade endeusa e envenena a raiz que impulsiona o próprio conhecimento ao deixar subentendido que, como não tem jeito de chegar a essência das coisas, então, esta tal essência das coisas não serve para nada, é um discurso vazio. É assim que se deslegitima, de antemão, toda e qualquer projeção que rompa os limites do relativismo subjetivo e o alça à condição de único valor absoluto, âncora perfeita, porque pertence a um barco que não vai nunca ao mar.

O presente, pura forma vazia, oca para receber todo e qualquer conteúdo, não chega a ser presença, é asfiziado pela infinitude de nossa própria finitude absolutamente relativa. O sistema não tem porque saber de si, não precisa de nada que não confirme sua expansão, nem mesmo do humano sujeito ao abandono. Mas esse abandono do humano pode bem ser a lembrança do que lhe fere, de sua dor, sobretudo, quando isto que é humano deixar de ser conceitualmente concebido, reconhecer-se fora da subjetividade que o sujeita e da objetividade que o objectualiza, assumir-se carne e osso e vida em movimento, muito além de barco de se lançar ao horizonte, mas a própria encarnação daquela gota que se entrega ao mar, enfim, quando ele se tornar questão.

A modernidade nos entrega este paradoxo: o humano periga de ser descartado pelo próprio sistema cognitivo que ele cria; o seu ter que saber sempre mais não pode esquecer que sempre permanece, em cada saber, o vigor daquilo que extrapola os limites do humano, sob pena de confundirmo-nos sistematicamente até o ponto de não podermos mais discernir acerca do que não podemos. Porém, o ritmo produtivo com que o conhecimento avança parece não nos deixar energia

para lembrar de nossos limites e todo o saber produzido parece deixar cair no esquecimento o seu princípio essencial: o não saber. Com isso, esquecemos da aprendizagem enquanto questão (ela vira metodologia, o caminho já sabido, nunca algo por descobrir) e, mais: esquece-se de que as questões nunca param de originar criativamente os seres humanos, pois a todos eles se anunciam no pensar diferente.

E o pensamento da arte pondo-se em obra nas obras de arte jamais esqueceu disso. E, se nada pode se opor àquela mecânica conceitual, então, a arte, em cada uma de suas manifestações, deixa-se ver, em todas as épocas, como o acontecer desse nada que “pode se opor”, do nada que é tudo – nas palavras de Fernando Pessoa – tudo o que realmente acontece porque “sem dar uma forma, nada me existe” (LISPECTOR, PSGH, p. 7). Mas a forma que se me dá é o que se me é, na dicção de G.H., é a fluidez da água viva que me compõe, é o movimento dessas ondas convidando a linguagem a compor-se da arte, essa imensidão poderosa se dando.

A arte é o que pode, o poder que é poder não poder. É o não em todo sim e o sim em todo não. A arte não pode nada, nunca pode nada em época alguma e, sobretudo, em nossa época que legitima o ser pela a funcionalidade que pode ter, pelo poder funcionar para este ou aquele fim, a arte não pode porque não tem função, não funciona neste e em nenhum sistema. A arte pode, portanto, funcionar como sabotadora de sistemas, é possível que seja como o parafuso solto desdentando as engrenagens daquela mecânica conceitual poderosa, ou um iceberg concentrando no meio do nada o desastre, mas nada disso definirá o que ela é e o que ela se torna no limite de cada finitude.

Penso: sem necessariamente dar forma alguma ao que quer que seja, a arte nos existe. Nossa embarcação, se há, é como aquela de Paulo Plínio Abreu: “Nau que a ti mesmo te armaste / do nada que podemos. / Nave do nada feita e quase ave / desfeita em voo puro e quase mito” (ABREU, 2008, p. 37). Por isso não consigo te dizer mais que isso, aqui de onde estamos, e só posso pensar nisso em determinadas conformações em que a *poiesis*, encontrando o momento oportuno, atinge-nos, afeta-nos na forma de sensação, de vertigem, de inspiração desesperada que invade pulmões e energiza cada célula.

Ah, e nem temos como pensar tanto, pois já estamos sendo pensados por aquela pedra tropeçada, pela palavra pronunciada em silêncio, pela própria queda que é este corpo nos doendo o equilíbrio sem razão (pedindo, quem sabe, a invenção de uma dança?), nos enchendo da memória do chão, deste chão de que teimamos em nos erguer para vir a ser (o quê?). E, então, retornar na duração do que aqui se improvisa, projetando-nos ao que nunca fomos.

Penso. A obra de Clarice me pensou esta linguagem que persigo sem quê, nem pra quê, contigo. Vê: para sabotar o sistema, para ser solto, é preciso não mais dizer que nosso caminho serve para chegarmos a ser, entende? Novamente, é como Martim se fazendo humano, indo no

sentido do mar: “o homem terminara por esquecer o motivo pelo qual quisera encontrar o mar. Quem sabe, talvez não fosse por nenhum motivo de ordem prática. Talvez fosse apenas para que, chegando finalmente ao mar, num instante de obscura beleza, ali ele tivesse chegado” (LISPECTOR, 1992, p. 21).

E é preciso também admitir o que não serve para nada, o que não tem função. Feito isso, nem mesmo haverá a necessidade de qualquer sabotagem. A nota inicial de *A paixão segundo G.H.* parece aludir ao encontro daqueles dois voos mitológicos que inventei de imitar. Foi pobre a minha imitação, feia mesmo, tanto que – tu percebeste, não foi? – fui me demorando, demorando até que me perdi deles, os voos das duas águias de Zeus, agora, quase aves desfeita em voo puro. Quase mito, a imagem foi ficando pelo caminho, mas olha como ela retorna ao nosso imaginário, olha como ela mesma imita os pontos de viragem desse caminho escrito que é como qualquer outro caminho nesta terra: inimitável.

Olha, um trecho da nota da *Paixão* diz assim:

Este livro é como um livro qualquer.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.
Aqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.
(LISPECTOR, 2009, p. 5)

Admitir o que não serve, o que não tem função, é atravessar o oposto daquilo que se vai aproximar, o oposto do porvir. E o oposto do porvir foram os voos que toscamente fui lembrando contigo até aqui, neste pensar embaralhado. Nunca que o olho nu pode seguir a completude de um voo. E para quê haveríamos de querer isso? Não me peça para me abster do que não é, porque o que pode ser, só é dimensionado pelo que não é. E eu posso o não poder como quem pode olhar para o céu sem nunca na vida voar. Quem sabe se não foi de tanto olhar pro céu, naquele dia, que eu topei com a pedra que me fez cair neste caminhar? A pedra de toque me fazendo aterrar na mais premente necessidade sem quê, nem pra quê.

“Pensar é ter função?”, pergunta-se Ângela Pralini, em *Um sorpo de vida*, e, em seguida, responde: “Ao pensar verdadeiramente eu me esvazio.” (LISPECTOR, 1999, p. 5). Isso parece indicar que ao entulho conceitual vigente corresponde o esvaziamento de sentido que se constata na pós-modernidade. Mas, para além da conotação negativa (que, de resto, já decorre da interpretação lógico-funcional da realidade), esse esvaziamento, como supus ainda há pouco, bem pode se constituir em uma saída para o labirinto metafísico, uma fissura no emparedamento conceitual que aprisiona e sufoca o pensamento que necessita chegar a compreensão de si, não por uma vontade subjetiva, mas por uma demanda ontológica que se destina lúdica e imediatamente no próprio modo de ser humano: esta nau frágil. Percebeste que o pensar verdadeiramente não se opõe mais ao sentir?

Muitos pensadores, críticos e artistas, alguns inventariados por Compagnon (2011) como antimodernos, assumem em suas obras a ambiguidade dessa demanda, desse aprofundar-se, reagindo, cada um a seu modo, às certezas de nossa época, naufragando cada qual à sua maneira. Na década de 1960, Gracq (*apud*. COMPAGNON, 2011, p. 462) fala de uma espécie de pensador “que nossa época reatualiza de mais de uma maneira” em quem convergem “a reação mais a sedução, isto é, a travessia da reação, a reação contra a reação, ou a ironia da reação e a requalificação do pessimismo”. Guimarães Rosa parece aludir para aquela demanda em seu conto, “O espelho”, que narra a experiência de se deixar esvaziar, quer dizer, deixar-se alcançar pelo nada na procura de um sujeito que indaga pela própria identidade a partir da autorreflexão. A certa altura do conto, o narrador conclui: “Ah, meu amigo, a espécie humana pelega para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?”. (ROSA, 2005, p. 114) Percebes que é imediata a reposição do questionar na provocação que o texto faz ao leitor?

A obra de Clarice Lispector, como um todo, também parece se encaminhar para uma investigação que dilata no leitor, justamente, essas frinchas que vão se fazendo no próprio empedramento da imagem que formamos de nós mesmos, da imagem que vamos formando ao longo do tempo no espelho e que, muitas vezes, chega a sufocar aquilo que há de mais verdadeiro e latejante em nossa realização.

E então? Ângela Pralini e seu desempenho dialogal na narrativa é uma dentre várias configurações possíveis do tornar-se humano na obra de Clarice. Grandes obras, pode-se supor, são aquelas que não impõem uma lógica humana no mundo, mas, antes, com-figuram o humano ao *logos* (proveniência de toda a lógica) na criação de latejantes mundos. As obras é que nos trazem para essa amplidão que nos redimensiona, elas são a realidade se rasgando em sentidos, a própria proveniência latejando. Elas não cobrem as feridas de ser, mas as laceram, as inflamam, e não sei bem porque, mas é preciso admitir todas as possibilidades, inclusive a de que sejamos nós não mais que essas feridas infeccionando a realidade. É obra da arte nos fazer pensar, repensar o pensar. Assim, cada uma obra de arte, a seu modo, contribui para que se instale na abertura reflexiva que elas mesmas provocam, aquele sopro de vida necessário para o ser humano em toda e qualquer época.

E, talvez justamente por isso, a dimensão artística e questionante tenha se dado, desde o princípio, em simultaneidade ao endurecimento lógico funcional observado ao longo da história do pensamento humano. A dimensão poética do Ocidente é tributária dessa memória que resiste, que insiste em aterrar o humano naquilo que ele é como possibilidade de ser. É como se, no oculto da dobra do destino metafísico que se impõe para a humanidade desde a tomada de decisão que legou ao conhecimento um *status* de fundamento abstrato do real, nos alcançasse sempre um outro

(aquele outro) modo de ser, um outro modo de apreender as coisas que nos rodeiam na dinâmica relacional com esta outra coisa que nós mesmos somos. Chega-nos, portanto, com a tradição da estrutura metafísica de pensamento, uma outra tradição que, em si, constitui a experiência de uma desestrutura possibilitadora de outros modos de compreender a realidade. Não um outro modo de aprendizado, não mais um outro ente que ocupe o pensamento, não mais um outro deus entificado, mas, sim, um esvaziamento que tende para o não ente, uma abertura para desaprender, uma aprendizagem como experiência inclusiva que convoca “ao pensar verdadeiramente”, não porque se vincula a uma substância ou a uma determinada forma, mas sim, porque cultiva uma ética de compreensão que admite ser atravessada até mesmo pelo oposto daquilo de que se vai aproximar, como o gosto daquele peixe que atravessa a garganta de um morto.

É uma “aprendizagem poética”. Aprendizagem, porque é menos um modo e mais um movimento que pretende apreender uma alteridade como questão, pretende apreender algo que é necessariamente o escape, a fuga, ou seja o que sempre se retrai, é quase ave, quase mito. A apreensão pretendida é a travessia do de seu oposto, portanto, não se trata apenas de um movimento que limita a alteridade, mas que, no limite a ser criado para toda a autoridade, encontre a liberdade, reinvente novos pontos de fuga, novas possibilidades de escape, reinstaure o próprio movimento. É porque esse movimento se pretende como um encontro com o outro que ele pode ser experimentado como uma compreensão. Poética, pois se funda numa reflexão includente da *póiesis* e da linguagem lançada, para além da dicotomia do lógico e do ilógico, ao *logos*, sua dimensão mais originária, que acolhe desprendendo-se de tudo, que desprende-se acolhendo Nada.

Essa aprendizagem nos encaminha para fora do âmbito das relações e pretensões de representação do real: não há o pressuposto de um sujeito (aquele que aprende) que busca conhecer as determinações de um objeto (aquilo que deve ser aprendido) a partir de conceitos prévios. Em seu vigor, somos dispostos não diante do real como se dele pudéssemos nos apartar, mas na própria dinâmica de realização da vida que nos concerne originariamente; somos lançados não para fora do mundo, mas, sim, na própria configuração latejante dos mundos, antes, portanto, da estruturação dicotômica da realidade, antes da determinação subjetiva do real condicionado como objeto, antes da correlata interpretação das coisas como conteúdos conformados, ou como formas em que se hospedam os conteúdos ao sabor do relativismo desfigurante. Antes da desesperada tentativa da estética de legitimar a arte no interior da lógica imperante, como se fosse possível haver para a arte um dentro que lhe comportasse, um plano prévio uma medida a que seguisse. “No mundo não existe nenhum plano estético [...] a coisa é muito mais do que isso” (LISPECTOR, 2009, p. 159).

Este antes não é nem mais cronológico, porque o tempo não foi apontado, mas sentido no corpo. Há, antes, o homem se apresentando ao real e o real se reapresentando real, ambos reconhecidos na questão de ser enquanto travessia que os constitui poeticamente no pensar. *Poiesis*

e poético, aqui, retomam o sentido de ação originária que é o real realizando-se radicalmente. Somente nesse modo de ser se resgata a necessidade originária do “tornar-se” como mergulho, como ir mais fundo: fundar o real para além da função, isto é, anterior a toda e qualquer função. Ser e tornar-se quem se é em uma concepção originária do aprender, quer dizer, na ética de compreender-nos como questão na abertura do *logos*.

O que isso quer dizer? Como tornar-se o que se é? É toda a escrita de Clarice Lispector. É, certamente, uma longa jornada e não há como supor que o espaço limitado de uma tese dê conta de, ao menos, colocarmos apropriadamente as questões que já constituem a integralidade do caminho, o mar na gota d’água em mútua entrega. A caminhada não se esgotará em nenhum espaço e em nenhum tempo, pois não se trata de um percurso no espaço ou no tempo, mas sim na e pela linguagem que é o próprio espaço e o próprio tempo repostos como questão em todo ser humano. Trata-se de “um trabalho que jamais acabaria” (LISPECTOR, 1976, p. 52) como o era para Virgínia, protagonista de *O lustre*, fazendo suas figurinhas de barro. Trata-se de uma *paideia* livre de adjetivações, uma formação do humano em várias dimensões de seu existir.

Chegar a ser o que somos é a questão retomada por pensadores como Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger, entre outros, cujas obras podem ser interpretadas como um esforço de desconstrução da *paidéia* metafísica centrada no homem teórico abstraído da realidade e, ao mesmo tempo, como um empenho em desvelar esta *paidéia* como uma poética que o saber/fazer artístico engendra, provocando cada homem a apropriar-se do que já lhe é próprio, portanto, realizando-se na proximidade com o *logos*. E, novamente, é este, enquanto silêncio da linguagem, o não saber que vigora em todo o saber, que conduz o pensamento na procura do homem por “tornar-se” humano, o movimento que corresponde ao devir existencial no entre de ente e ser, no outro que é entre real e realidade.

Este “entre” não é só uma preposição, não se esgota na classificação da gramática. Ou melhor, ele é aquela pré-posição que movimento engendra para ser. Pré-posição originária, no sentido da foz de um rio que, bem pensada, nunca está no início, mas em cada ponto do percurso desse rio. Uma pré-posição como voz do humano, pois expressa a condição do homem ao longo de seu presente, como experiência de ser um ente – isto é, ser e estar sendo –, sem jamais poder esgotar a pergunta sobre o que é ser. Por isso o homem, por mais que saiba quem ele é, jamais poder se conhecer por inteiro, uma vez que há sempre muito o que conhecer. O que ele não sabe sobre si mesmo o excede. O “entre” é a cabana do humano e chegar a compreendê-lo, compreender o tempo de se ir, de pôr-se a caminho e de propor-se caminho é o “cuidado de si”. Tornar-se é esta aprendizagem poética e, como em toda aprendizagem, desvela-se em muitos caminhos nesta que é a mais longa das jornadas.

O que os textos de Clarice suscitam não é a apenas uma *paideia* poética, mas a própria *poiesis* de toda e qualquer *paideia*, de toda e qualquer formação, de toda e qualquer performance humana. Porém, algo bem diferente do essencialismo proposto e imposto pela metafísica instrumentalizada, pela racionalidade lógica e materializada pelos sistemas de nossa época. Pensar em sistemas educacionais tal qual eles se configuram atualmente, por exemplo, já implica em admitirmos que nenhuma disciplina, nenhum campo de nenhuma ciência deu ou dará conta de cobrir/cumprir essa jornada. Quando a ciência chega a sonhar com essa possibilidade, ela se aproxima perigosamente de deixar de ser o que é, de deixar de ser ciência. A linguagem que extrapola a razão e, sem negá-la, torna-se coisas diversas, coisas que muito rudimentarmente agrupamos na palavra arte: é essa senda de possibilidades por nomear o que os textos de Clarice suscitam. Liberdade é pouco.

Por habitar o entre, por encarnar a pre-posição, o ser humano nunca pode ser reduzido a um conceito entitativo, daí a premência da necessidade do “tornar-se”, daí ele ser questão. A arte em sua construção ficcional da realidade nunca se esqueceu disso. Nela, o humano é sempre questão e o extraordinário consiste em que ele somente eclode, como questão, no pensar. Pensar foi, é e será sempre o lugar do questionamento e experienciação do humano e nenhum sentido jamais se fez se não no e pelo pensar. Porque pensar é o encaminhamento de sentido, de si e para além de si, é o cuidado de ser, é o cultivo das possibilidades próprias. Pensando, o humano segue realizando aquilo que ele sempre é. Pensar não é apenas raciocinar, pelo qual se pode trazer o não sabido para a clareza conceitual da razão discursiva. Pensar é permitir-se esvaziar dos conceitos prévios para acolhida do que há de se tornar, do que há de ser conhecido, do que não sabemos porque não podemos saber. Pensando, o humano se educa (*eks-ducere*) no sentido de saber, no sabido, o não-saber. Não saber é o que querem as questões.

Então, novamente, te digo de outro jeito que o querer das questões é, no limite dos conceitos, o sem limite que se procura aprender, o que não tem fim. O querer (*quaerere*) sempre pressupõe uma ausência que se presentifica em toda questão (*quaestionis*) como necessidade de empenho na busca. Mas de quê? Do que nos falta e pelo que murmuramos e sentimos muito (*queror*). É isso o que aproxima o querer das questões da manifestação do *páthos*, entendido como aquilo que ontologicamente agita a alma humana a partir de sua própria condição liminar.

Na revelação da condição humana é que se dá o que se procura: o conhecimento concreto (*máthema*) que vivifica o que somos a partir do que não somos e que pode ser ouvido em toda autêntica obra de arte. Não por acaso, em *Agamêmnon* de Ésquilo, o ancião enuncia que o modo específico, destinado por Zeus, para que se dê a aprendizagem dos mortais é o *pathéi mathos*, ou seja, a aprendizagem da própria mortalidade como limite do que se é. Em conhecendo esse limite do que se é, sabemos o que não se é, o que nos falta.

Essa ausência é o que nos agita e, nesse sentido, a paixão é o querer como questão que procura. O que procura? Procura em nós o que nos falta, e o que nos falta como ausência fundamental e originária é saber (o que não se sabe), conhecer (aquilo que a todo instante surge e se faz mundo), ser (o que não somos). Não se trata de uma dinâmica relativa a um ou outro meio cultural, pois a própria diversidade cultural, entendida na atualidade a partir da cisão metafísica entre cultura e natureza, origina-se nesse predispor-se humano em meio a alteridade dos entes que nos circundam. Esta percepção se vislumbra, por exemplo, no fragmento XI de Parmênides: “como a terra, o sol e a lua, também o éter de tudo, a celeste Via-Láctea, o extremo Olimpo e o calor dos astros: têm o ímpeto a tornar-se” (1992, p. 53).

Por isso, o humano, em cada mulher e em cada homem, em seus mais diversos desempenhos, *quer* ser (o que não é), *quer* tornar-se o que ele é, não por sua vontade subjetiva, mas, sim, porque é o *ser* que desde sempre o quer e procura como ausência crescente na presença de cada realização. O ser pode não passar de uma palavra. Mas é uma que parece se pronunciar em tudo o que se dá e, em tudo se dando, algo retrai e essa retração é que se expande nos limites do homem redimensionando o humano. Neste sentido, a questão – mais do que a palavra que pela qual se manifesta – é o que dimensiona, possibilitando ao homem ser humano, quer dizer, possibilitando a abertura para aprendizagem das questões, compreendendo a si mesmo (querendo-se a si mesmo) como questão.

Questão é uma querença que nos quer. Eis “a mais premente necessidade” retomada ao longo de toda a obra clariceana que tem a diversidade de seu empenho criativo atravessada pelo mesmo *páthos* da linguagem. Não somos nós que queremos a linguagem como questão e, se nos é dado querer o que quer que seja, é porque, antes, a questão da linguagem já nos quis. Portanto, o homem jamais fez a linguagem, jamais fez as questões. Pelo contrário, elas é que o fazem em seu modo de ser. As questões são o próprio real em vigor apelativo provocante que incessantemente se dirige ao homem no revelar da realidade. É que o real nunca está fora do homem como objeto que ele possa apreender abstratamente: o homem é o próprio real acontecendo, alargando-se e aprofundando-se sem definição com o homem, no próprio homem como a ausência de ser na presença do Ser, como silêncio que se presentifica em toda questão. Eis o presente do tempo, seu movimento co-movendo o sentido das palavras, tornando-as outras: “há um momento em que do corpo descançado se ergue o espírito atento, e da Terra e da lua. Então ele, o silêncio, aparece. E o coração bate ao reconhecê-lo: pois é o de dentro da gente” (LISPECTOR, 1998b, p. 37). Percebestes como interior e pensamento tornaram-se outros?

Tornar-se é questão de linguagem, quer dizer, é uma doação do *logos*. Por isso, a linguagem, o homem e o real são dimensões que nenhum conceito pode definir. Elas são a própria realidade doando-se como velamento que apela, rogando por si mesmas no homem, ente diferenciado que,

por dom da linguagem, reúne em sua singularidade a diversidade do real. Quando Aristóteles afirma na *Metafísica* que “o sopro de vida que vige no homem é, de certo modo, todas as coisas”, ele interpreta o humano como desvelo para com a questão da realidade. Especulando-a ao espelho, olho no olho, silêncio que se põe à escuta de si, o homem redimensiona-se no pôr e depor da linguagem. Mas apenas porque, desde sempre, já está disposto na linguagem que a ele se propõe. É pela linguagem que o homem responde ao rogo da realidade, inter-rogando-a. Esse “inter-”, que é o “entre” toda a pergunta e resposta no ir e vir de uma a outra, a dobra de fala e silêncio, de ser e não ser, vida e morte, é a questão do “tornar-se” que os romances de Clarice reinventam. Nesta questão mulheres e homens estão lançados e vão sendo interrogados na existência pelo agir essencial (*poiésis*) que, por sua vez, encontra abrigo naquelas obras em que a linguagem, o humano e o real mais se plenificam como questões: nas obras de arte.

Na arte, a plenitude da linguagem não se dá no meramente comunicacional ou no meramente estético. A realização do real não se restringe à dualidade excludente sensível/inteligível. O humanizar-se do homem não consiste em adequá-lo a qualquer ideologia humanista, mas em desvelar-se na diversidade do real como aquele ente que a reúne ao abrir-se e, nesse abrir-se, realiza-se, sendo o que plenamente é. Humanizar-se é a aprendizagem das questões, quer dizer, o permanente desafio de se deixar tomar pelo pensar do ser, ficar sendo pelo aprender a pensar.

É essa a aprendizagem poética que, a seu modo, cada obra de arte propõe. Não se trata de nada abstrato, pois nos aproxima da ação (*poiesis*) que possibilita toda e qualquer concretude, ou seja, revela a necessidade de crescer com (*cum-crescere*) o apelo das questões. Eis o que sempre impeliu à criação dos mitos, da filosofia, da ciência, das obras de arte e de todas as realizações humanas. Eis o princípio do poder. Aquele poderoso Imperador Amarelo, querendo a pérola cor da noite, mandou a ciência pesquisá-la, mandou a técnica inventá-la, mandou a lógica calculá-la, mandou a filosofia investigá-la, mandou a arte criá-la e, diante do fracasso, ficou mais espantado, mais abismado e curioso do que nunca quando descobre que o Nada, que não pesquisa, não investiga, não calcula, não cria, nem inventa nada, é a pérola cor da noite. Ele, então, deixa de mandar, desmandar e comandar para só ser junto ao nada que queria. Espero perceber esta graça.

Perto do coração selvagem da vida, longe da antropocêntrica racionalidade abstrata, está a concretude de poder ser. E não há como negar a complexidade dos desdobramentos poéticos de ser e pensar. Segundo Parmênides, ambos vigoram na identidade do *mesmo*: “... pois o mesmo é pensar e ser” (PARMÊNIDES, 1991). Nesse *mesmo*, que doa a unidade da diversidade, está o desafio do pensar que se tenta aprender nessa escrita que se desfaz diante de ti como um sentido todo teu.

Não sei se te disse – e se não te disse antes, foi porque só agora percebi que fiz isto, que isto se fez: – que escrevo em paralelo as duas partes desse livro. A primeira, que finda por aqui, acabou

junto com a segunda quando eu morri. Eu já sei o que não sei, portanto. Mas se tento te falar, perco tudo novamente, neblina se desfazendo.

Eu adivinho coisas que não têm nome e que talvez nunca terão. É. Eu sinto o que me será sempre inacessível. É. Mas eu sei tudo. Tudo o que sei sem propriamente saber não tem sinônimo no mundo da fala mas enriquece e me justifica. Embora a palavra eu a perdi porque tentei falá-la. E saber-tudo-sem saber é um perpétuo esquecimento que vem e que vai como as ondas do mar que avançam e recuam na areia da praia. (LISPECTOR, 1999a, p. 67)

Por isso eu continuo sem saber te dizer e fico nestas areias olhando contigo o mar que singrei, o mar que me afogou para que penses que permanecemos aqui, que ainda “estamos à beira de uma eclosão. À beira de conhecer a nós mesmos. À beira do ano 2000. (LISPECTOR, 1999b, p ----).

Não soltes minha mão, mesmo que ela não esteja mais lá. A linguagem alude. É o lúdico sendo. Quando literatura, ilude seu próprio desfazimento.

**O ENCOBRIMENTO DO ENIGMA (NA VERDADE, O SEU DESENCOBRI-
R)**

1. A Caminho do Coração Selvagem

Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional

Clarice Lispector

A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamento

Clarice Lispector

1

Antes dos olhos, eram os ouvidos boquiabertos ao gotejar da água chovendo no forro da casa por uma fresta do telhado. Acordo pouco antes do despertador começar a tocar. É quase sempre assim: perto da hora marcada, sem motivo aparente, eu me espanto no quase escuro, no escuro escapando, no escuro ainda de um dia para o outro. Perto da hora do despertador. Respiro fundo lento ruidoso. O moto contínuo do dia prestes a estalar, prestes a abafar o bater da água no forro. O bater da água já sendo o relógio e meu coração batendo (sou um coração batendo no mundo), batendo desde que me lembro, sem motivo aparente.

Respiro fundo mais uma vez. Será que houve no tempo um momento grande, parado, sem nada dentro? Me pergunto no espanto que repete atávico outro espanto, o mesmo espanto que encontrei e que me encontra ainda, toda vez que leio coisas como a primeira cena pintada por Clarice Lispector em seu primeiro romance, no branco de sua extraordinária obra por vir.

Tac-tac... tac-tac-tac...; tin-dlen; zzzzzz. Como uma sinfonia, ou melhor, como no momento anterior à execução da peça, quando os sons todos querem se afinar, provocando ondas que crescem crescem crescem no mundo... A tessitura da primeira cena deixa que se articule o bater de uma máquina de escrever, o sino de um relógio e o silêncio arrastando-se talvez de uma porta de guarda roupa, talvez num quarto. Naquele texto, partitura de harmonia impossível, os três sons deste ambiente interno ligados à luz do dia do lado de fora pelo ranger das folhinhas da árvore no vidro de uma janela. No vidro da janela, tocando-o, tocando o entre uma coisa e outra, “entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Uma orelha sedenta de curiosidade.

Musicista de silêncio, tocando de ouvido, tocando humanamente, santa como aquela de um poema de Mallarmé¹⁴, quem compõe os acordes, quem acorda para essa composição, quem nos toca, diabólica, é Joana com sua criancice. A palavra criancice, aqui, vai querer muitos sentidos, nem todos harmônicos. Na verdade, mesmo os harmônicos desta composição reclamarão para si

¹⁴ Refiro-me à “Sainte”, poema em que santa Cecília, padroeira dos músicos, toca as asas de um querubim.

dissonâncias e descompassos e, isso, parece indiciar, entre outras coisas, algo próprio da infância e sua estranheza, sua estranha condição nas narrativas. Sobretudo, naquelas narrativas normalmente eleitas como as melhores no jogo que toda narrativa constitui, dimensionando o humano, cada vez mais, na humanidade. Assim é na literatura. Digo, na literatura tradicionalmente concebida, pensada assim: coisa que o humano faz, um efeito que o sujeito dá naquilo que deve ser ato comunicativo por excelência. Literatura como coisa que não sabe que ela pode não ser um efeito humano, que não sabe que é ela, arte – mais do que uma causa –, uma coisa que se faz no humano, estranha sempre estranha de tão familiar. Literatura que, concebida como expressão de um tipo específico de saber propositivo, enfim, chega a não saber que o homem, se é verdade que elege as narrativas que o dimensionam, também é por elas eleito, talvez, para que o narrar se dimensione humanamente e se persiga até os confins de tudo o que há de mais distante na proximidade, de tudo o que há de mais próximo na distância e que, no caso do narrar enquanto arte, se abriga no que é o literário em toda literatura.

Perco o fôlego diante do tamanho que cada frase vai assumindo, para fora de qualquer literatura. Fico tonto, mas continuo lendo como quando era pequeno e brincava de girar, parando, de vez em quando, para me desequilibrar. Certa vez, Elizabeth Bishop disse que Clarice Lispector era a escritora mais não literária que havia conhecido. O sentido de literário, neste caso, talvez tenha a ver com esta literatura que não sabe de sua própria estranheza infantil, condição tão potently revelada em personagens como Joana.

No início daquele primeiro romance de Clarice Lispector surgia aquela criança poderosa em seu não poder – não poder, por exemplo, atrapalhar o trabalho do pai na máquina de escrever – e, ao longo de toda escritura da autora, as imagens da criança persistem fazendo perdurar algo como uma infância da linguagem, um estado que repõe a linguagem em um principiar contínuo de muitos sentidos propondo-se, quase sempre como interrupções de outros sentidos já habituais, corriqueiros, ordinários pelos quais o homem concebe, trabalha, escreve e se inscreve na realidade. A experiência da escrita como aquilo que, de alguma maneira, desapruma a palavra (Bachelard, 1990, p. 34), repercute na leitura de uma obra como a de Clarice Lispector. Por isso mesmo, quase nenhum dos sentidos que surgem a partir da linguagem trabalhada em seus textos pode se propor como algo *a priori*, ainda que se reconheça os pressupostos e os mil platôs de que se lançam criativamente para... para onde? É isso, entende? De onde vem e para onde nos leva a linguagem que ressoa nas imagens brotando do texto de Clarice?

A língua portuguesa e a realidade brasileira da metade do século XX talvez sejam os pressupostos mais evidentes e, em sua vagueza, os mais sólidos para se pensar os possíveis sentidos

que se desdobram da escrita clariceana¹⁵. Mas, como imaginar que esses pressupostos não sejam frutos de um novo Ocidental que cada vez mais e mais se desorienta e, cansado, nos oferece a ponta de um fio qualquer e diz: tenta, então. Desde o início da experiência de leitura fica claro, ainda que de maneira não consciente, que dificilmente haverá algum sentido que não se ponha à escuta daquilo que propicia uma profunda orquestração e se sinfoniza nas falas, nos cantos, nos desenhos e contornos disto que se cria e que, às vezes, chamamos de real. Aquela orelha, tomamo-la como nossa, está e permanece sedenta enquanto percorremos a escritura de Clarice. Sedenta de mundo, de real se realizando, nascendo, narrando-se. Por isso, dos muitos sentidos da criança que sempre surge nos textos de Clarice Lispector, atrevo-me a supor que não haja um, sequer, que não se ligue, ainda que remotamente, àquele que evidencia a origem etimológica da palavra criança no verbo criar.

A criança Joana, por sua orelha cor-de-rosa e morta, concentra-se na distração de observar o quintal do vizinho, olhando “para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer.” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). E eu percebo, em algum momento, que, nas madrugadas em que acordo antes do despertador, a primeira coisa de que me esqueço é esta: vou morrer, se é que já não estou morto. Como saber naquele instante? Mal esfrego os olhos ou passo a mão pelos meus cabelos e já esqueci, já reingressei na ecologia do normal, no mundo das galinhas-que-não-sabem-que-vão-morrer. Pensando em coisas como essa, lembro-me de uma entrevista em que uma ativista ambiental dizia que lutava não pelas baleias que estavam naquele exato momento vivas em alto mar, porque, aqueles animais, por uma lógica que não compreendi no momento, já estariam mortos e que, portanto, sua luta era pelas gerações futuras de baleias e demais seres que poderiam, como ela, conviver neste planeta.

Lembro da entrevista – não da entrevistada – porque, de alguma forma, pelos labirintos retorcidos da mente, reencontrei o que senti com aquela fala numa repercussão, porém, extraordinariamente maior e mais forte, em uma crônica de Clarice. “Morte de uma baleia” é um texto que também se aproxima daquilo que quase sinto, no átimo de segundo vazio, cheio de silêncio, se aproxima da coisa que quase sinto quando esqueço da morte ao acordar. Silvano Santiago, na apresentação que faz da crônica, comenta algo interessante sobre o silêncio com que a narradora imagina – pois, não tem coragem de ir ver – o animal encalhado na praia do Leme, agonizando sem morrer. Para ele, tal silêncio é “o invólucro privilegiado do segredo, vale dizer: da memória afetiva do indivíduo e da memória coletiva da espécie” e que o fim explícito desse silêncio “é o de preservar dela [da cronista] e do leitor as múltiplas mortes da alma e os múltiplos

¹⁵ Em um parêntesis, que aqui replico, Evandro Nascimento (2012, p. 266) ressalta que há “todo um capítulo a reescrever de literatura e nacionalidade na obra de Clarice”.

renascimentos do corpo” (SANTIAGO, 2010, p. 157). Esquecer, penso eu, é também um silêncio desses. Que se conta, sereno, a revelia. É coisa que dá no corpo da gente.

Terei coragem de ir para o litoral e ver isso se dando? O corpo, por acaso, esquece? Incorpora inocentemente. Incorpora o esquecimento de que eu já estou no litoral e de que o litoral é a gente esquecendo do corpo para levantar no escuro.

Nos primeiros ínfimos instantes de acordada pensei: então quando se está morta se conserva a consciência? Até que o corpo habituado a mover-se automaticamente me fez fazer um gesto muito meu: o de passar a mão pelos cabelos. Então num susto percebi que meu corpo e minha alma tinham sobrevivido. Tudo isto – a certeza de estar morta e a descoberta de que eu estava viva – tudo isso não durou, creio, mais do que dois ínfimos segundos ou talvez menos ainda. (LISPECTOR, 2010, p. 163)

No mesmo instante, esquecer é perceber. Talvez eu esteja sonâmbulo no litoral sem saber que meus pés estão na areia úmida, naquela dança das ondas de a terra ser e não ser. Nem desconfio que o litoral se estende enorme no universo em expansão. E isto, isto de que me esqueço quando abro os olhos, não é alegre nem triste: é um canto que escuto nestes momentos de interlúdio. Os restos percussivos de uma cantiga de ninar.

O batuque selvagem no peito replicando as gotas pela fresta do forro está para além do bem e do mal, como quisera Nietzsche, sobretudo, porque, quando não esquecido, impõe o pensar sobre o que é isto: morrer. E não sei se é escuro ou branco o nada que veio, que vem, quando meus olhos, repetindo os de Joana no texto do romance, dilatam como que morrendo de tanta vida: eu relendo os romances de Clarice Lispector e, mais uma vez, este primeiro.

Ainda na crônica, há algo que pode ser relacionado àquela sede humana da orelha de Joana, e que se configura como algo análogo ao perceber/esquecer que se nos abate a cada instante. A narradora ouve dizer que a baleia, ainda viva e arfando, estava sendo retalhada e sua carne estaria sendo vendida para consumo dos curiosos. Horrorizada, a cronista escreve: “não quero acreditar que alguém desrespeite tanto a vida e a morte, nossa criação humana, e que coma vorazmente, só por ser uma iguaria, aquilo que ainda agoniza, só porque é mais barato, só porque a fome humana é grande” (LISPECTOR, 2010, p. 164).

Como o esquecimento de que morrerei – e de que tudo já pode estar perdido pelo simples fato de se estar no pleno gozo da vida, perdendo-a por já tê-la ganhado de graça – ; como aquele esquecimento que constituí, ao mesmo tempo, um dos pressupostos para manter-se na vida, a salvo da loucura; àquela sede do ouvido cor-de-rosa parece se impor, como à fome dos homens curiosos, um interdito, um limite ético que é essa exigência de respeito pela vida e pela morte, respeito pelo que é vida e morte, nossa criação humana. Ao mesmo tempo esse limite precisava ser transposto, pois só devorando novamente aquela carne oferecida nas obras, mansamente nas areias do papel, é que poderia me apropriar dessa paixão, que será consciência não apenas de mortalidade, mas da

letalidade nossa. Mais alguns passos para frente e me afogo no fundo do sonho que coincide com o clímax de uma apneia crônica que tenho desde menino.

É verdade que esse interdito ético só chega ao leitor em uma percepção elaborada posteriormente à narrativa do episódio, como memória, na leitura da crônica. Porém, no olho do furacão que é o instante, o horror que a cronista registra é intensificado, pois, o pressentimento que antecipa em sua fala a exigência por essa compaixão para com o que é criação nossa, no fim das contas, no que pese ser revelador de algo muito humano, é também – talvez, por isso mesmo – inútil como um espelho cruel que nada pode fazer para mudar o que nele se reflete. Os homens vão comprar o animal que teima em não morrer, vão comê-lo, como comem galinhas, gado, outras criações, etc. “só porque na verdade somos tão ferozes como um animal feroz, só porque queremos comer daquela montanha de inocência que é uma baleia” (LISPECTOR, 2010, p. 164).

Portanto, no registro da manifestação do instante – quer dizer, no narrar do tempo presente, do tempo enquanto presença do tempo, por isso, crônica – é que se revela a ferocidade humana como a intuição daquele limite que é, também, o limite de cada um quando se põe a pensar em si próprio e na necessidade (individual ou coletiva) de chegar a ser(mos) humano(s). É que chegar a ser pressupõe não negar essa tão nossa ferocidade, admitindo que há um limite e que ainda não somos. É um limite não apenas epistemológico, mas, ontológico, pois eu também “Sou uma feroz entre ferozes seres humanos – nós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens, e esta é também nossa grandeza. Nunca, atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes” (LISPECTOR, 2010, p. 165).

Talvez esse seja o drama de todas as narrativas e as narrativas de Clarice vão, aos poucos, nos fazendo experimentar isso, o sussurro, a semente disto que é o-que-não-sabe-que-vai-morrer e que vai gritar maduro em romances posteriores. Uma consciência de que “não é para nós que o leite da vaca brota, mas nós o bebemos”, de que “a flor não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos o seu cheiro, e nós olhamos e cheiramos”, de que a “Via Láctea não existe para que saibamos da existência dela, mas nós o sabemos” (LISPECTOR, 2009, p. 150), e, da mesma forma, de que não é por nós, por nossa causa, que a narrativa se dá em nós. Aquela ativista estava certa, não é por nossa causa, é por um instinto de preservação das gerações futuras, um instinto primitivo, selvagem. Nós apenas quase o sentimos e isso é, não apenas o título daquele primeiro romance de Clarice, mas a epígrafe de uma obra que quer se situar e nos propor cada vez mais *Perto do coração selvagem*.

Pensando assim, posso crer que o meu esquecer/perceber nos escuros da madrugada não seja experiência que se limite a mim, mas que me atravessa e alcança outros. Sim, talvez meus devaneios tenham algum proveito na releitura que outros farão dos romances de Clarice e, sim, talvez não deva me esforçar por evita-los, mas, ao invés disso, mergulhar neles. Eles que são tudo

o que tenho e que, ao mesmo tempo, já não são mais eu; eu que preciso admitir que ainda não sou; eu que vou me esquecendo deles. E eu poderia, ainda, argumentar que; primeiro, eu nem mesmo pedi ou criei a experiência de esquecer, já que o esquecimento não é algo que, querendo, se consiga; e, segundo, a percepção de que às vezes esqueço da morte, deu-se na leitura das imagens do romance (o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer me veio como um tapa na cara, um soco no estômago, um desespero de falta de ar me acordando na madrugada) e, sendo uma provocação do texto de Clarice Lispector, à ele se integra e pode constituir, também, objeto de interpretação. E, por fim, qualquer outro leitor poderia ter aceitado semelhante provocação, se considerarmos que é, justamente, isto o que as obras de arte nos propõem: esquecer da vida como um todo, deslembrá-la como minha vida meramente individual ou mesmo como vida que cada um possui, vida de todos, coisa nossa para a morte. As obras nos dizem para esquecê-la como coisa que temos, para lembrá-la na coisa que somos.

2

Morrer... dormir; mais nada! Eu sei que falta pouco para o despertador. Talvez, um dia, notar que não é nada mais do que isso o que temos feito, pensando possuir o que quer que seja, deixando nos afogar no torvelinho da vida cotidiana... Morrer... acordar para nossa radical indigência, para grande ignorância que é não cogitar a probabilidade de que sejamos todos, não possuidores, mas, possuídos pela vida, o mistério que é mãe de deus, musa das musas, soprando barco para onde? “O mundo rola e em alguma parte há coisas que não conheço. Durmamos sobre Deus e o mistério, nave quieta e frágil flutuando sobre o mar, eis o sono”. (LISPECTOR, 1998a, p. 22). À deriva no sono, somos loucos disfarçando com romantismo, Joana, a questão que desde sempre, desde o princípio e do primeiro ao último romance de Clarice Lispector, nos interroga: “Quem sou? Bem isso já é demais (...). Mas agora já desejo de poesia, isso eu confesso, deus” (LISPECTOR, 1998a, p. 21-22).

Harold Bloom nos diz que era essa a verdadeira função da poesia para os românticos: “despertar-nos da letargia da morte, para um sentido mais pleno da vida” (BLOOM, 2001, p. 135). Mas porque esse romantismo agora? É o que se pergunta em discurso indireto livre uma voz que vai desdobrando a questão de ser e não ser a protagonista daquele primeiro romance – o romance que tento alcançar aqui. Esta voz se entranha na personagem que, sem qualquer aviso, após surgir como menina instigante, emana no capítulo seguinte como jovem casada, certa da própria maldade e certa de que guardava dentro de si um animal perfeito capaz de rascunhar, erguer pensamentos como estátuas em um jardim, passando e seguindo seu caminho, riscando, arriscando destruir tudo, as estátuas no jardim, com um só impulso febril. “Porque esse romantismo: um pouco de febre?

Mas a verdade é que tenho mesmo: olhos brilhantes, essa força e essa fraqueza, batidas desordenadas do coração” (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Na verdade, era sem romantismo que aquele romance de Clarice, em sua construção, desde suas entranhas mais íntimas, apontava para a ruptura com qualquer função que lhe fosse atribuída. Qualquer tradição mimética estaria em risco, nenhuma estátua, nada que pretendesse o sublime, pelo menos, tal qual nos acostumamos a entendê-lo, desde meados do século XVIII. A eternidade era desmascarada, ou melhor: o desejo de eternidade era confessado, por mim, por um eu que sente “a dor cansada numa lágrima simplificada”. Mas ainda assim, aquilo, aquele agora, era “desejo de poesia”. (LISPECTOR, 1998a, p. 22).

Benedito Nunes (1989, p. 21) comenta, sobre esse primeiro romance de Clarice Lispector, que a “a ruptura com o meio doméstico, com a sua ambiência cotidiana (...) deixa a heroína desamparada e solitária em face da existência e de Deus, mas prestes a iniciar, graças à inquietação que ressurgue, uma nova busca”.

Morrer... dormir... talvez sonhar que este percurso de escrita, que esta proposição de tese – que é, sim, repercussão de um batuque aqui latejando –, não seja algo que vá se encerrar na minha subjetividade inquieta e que, muito embora me tome, muito embora eu tenha de alguma forma, incorporado, a leitura do romance de modo muito pessoal – ler sempre é pessoal –, que esse desamparo narrado propicie novas buscas. Uma gota d’água pingando na escuridão reverbera em ondas ampliando insinuações de que talvez estejamos vivendo menos do que podemos. Era menos eu indo em direção ao mar – meus pés pisando no vital? – do que ele, sua imensidão, me querendo em seu vir e ir. Ah, e que nossa sede saiba pedir, não apenas alguns goles, mas, inundações! Enquanto escrevo – sinto – vou me entendendo com o sono, tento acordar.

Pensando a experiência de sentir, em sua *Fenomenologia da percepção* (1992), Merleau-Ponty traça um paralelo entre aquele que sente e o sensível com aquele que dorme e o sono: o autêntico sono vem apenas para aquele que se entrega para a sua vinda, respirando lenta e profundamente, acalmando-se na própria calma, deixando o sono ser, deixando o sono se dar como meu próprio sono. Do mesmo modo, o sujeito da sensação não seria nem alguém que, pelo puro raciocínio, nota, alcança a percepção de uma qualidade no objeto, nem, tão somente, um meio inerte a ser afetado ou modificado por tal qualidade; aquele que sente só o é, na medida em que se desdobra em uma potência que co-nasce em certo meio de existência, no esforço mútuo de sincronização entre o que sente e o sensível. Nesta experiência de mútua doação co-movedora se faz o sentido possível como dança na vida de um corpo encarnado no mundo.

Morrer... dormir... quem sabe dormir seja como acordar. Talvez sonhar, sonhar que as novas buscas ultrapassem os mesmos novos velhos passos que damos, que a mesma nova velha roupa colorida a nos esconder o corpo, por milagre, revele a nudez do que quer que seja, porque na

travessia pelas águas, as mesmas roupas que os homens nos fazem vestir para agasalhar do frio, pesam...

Co-nacer em sincronia com o mundo que se doa na leitura de *Perto do coração selvagem* seria também saber que qualquer sentido possível não deixaria de ser um egoísmo, e nenhuma hermenêutica que eu tentasse, que eu deturpasse conscientemente ou não, deveria me livrar desse saber... ir acordando como quem se prepara para dormir, deixar o sono ser meu próprio sono, egoisticamente meu, pois, depois que eu durmo, já não há mais egoísmo, porque talvez já não haja mais eu, isso é um horizonte tão estranho que nem sei se posso chamar de horizonte. O que sinto, portanto, e apesar da estranheza, é que nada do que enxergas como sendo eu precisa te afastar do texto de Clarice. Nele, eu e tu nos encontramos:

Não acusar-me. Buscar a base do meu egoísmo: tudo o que não sou não pode me interessar. Há impossibilidade de ser além do que se é – no entanto eu me ultrapasso, mesmo sem delírio, sou mais do que eu quase normalmente –; tenho um corpo e tudo o que eu fizer é continuação de meu começo; (...) aceito tudo o que vem de mim porque não tenho conhecimento das causas e é possível que esteja pisando no vital sem saber; é essa a minha maior humildade, adivinhava ela. (LISPECTOR, 1998a, p. 20)

Sem delírio. Sem delírio quero adivinhar. Não me acusar, porque cabe até o egoísmo na grandeza da humildade e, esta, pode até se aprofundar mais e ganhar vitalidade com aquele. “Ser livre era seguir-se afinal” (LISPECTOR, 1998a, p. 21). Isto é um dos possíveis que Joana adivinhará, ao longo de sua maturação, nos intervalos do convívio conjugal, nos intervalos de seu esforço de auto compreensão, nos intervalos da linguagem, quando ela, concentrada em si mesma, terá de lutar para dar continuidade ao que iniciara na infância, sem nem ao menos saber o que é. Em si mesma como um outro, Joana se lança na procura por uma identidade pessoal dando-se na construção de uma narrativa como dimensão acolhedora do tempo e do espaço que ela é e que é ela aprendendo. Aprendendo o quê? A coisa se dando. E como? A coisa se dando.

Aquela estranheza se fazendo narrativa, como um ir para longe que vem e que se aproxima, um distanciar de que nos aproximamos. Sem perceber, aquele “eu” (que é Joana em primeira pessoa) se torna um “ela” que indicia a constituição de um narrador que retorna em referência ao “eu” narrado. Parece-me um equívoco entender o chamado monólogo interior (direto ou indireto) como causa de um efeito pretendido pelo escritor. Não ter conhecimento das causas é o pressuposto da procura que narra. Por isso se narra. Talvez seja equívoco chamar isso de monólogo, pois o que há, neste caso, é um diálogo. Ou nem isso: a história é que o um de *mono* e o muitos de *di* se dissolvem na elaboração do mistério que *logos* procura nomear. A procura que narra é o narrar que se cria outro para ver se encontra a si mesmo. Paul Ricoeur assinala este encontro de uma hermenêutica de si com a questão da criação ficcional, quando afirma que

a compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma

vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias (RICOEUR, 1991, p. 138)

Joana aprende a construir sua história? Clarice – prestes a se formar em direito, prestes a casar, prestes a sair pelo mundo – antecipa a história dos dramas por vir em sua ficção? É também uma história se aprendendo esta interpretação que conto na tentativa de compreender o mundo em que estou, nos mundos que amanhecem a cada leitura do romance de Clarice. Por isso não sei se posso dizer que é uma história minha esta que experimento, estes passos que contigo ensaio. Nem sei se posso afirmar, como alguns críticos sobre obra de Clarice, que não há uma escrita autobiográfica. Pressinto apenas este impasse, algo como o que escreve Maria Gabriela Llansol, em sua luta cotidiana pelo fulgor:

Está em causa o que me move a escrever (o mundo) e o que me faz sentir (a literatura). São quase sinônimos. E são-no quase porque, entre a literatura e o mundo há ainda o ressaltado de uma frase. Este ainda é precioso [...] o ressaltado da frase é, propriamente falando, vital. Sem ele, os nossos corpos não poderiam respirar. Teriam falta de desconhecido”. (LLANSOL, 2002, p. 201)

Queria sentir cada frase como, entre um passo e outro, sinto sem pensar o próprio espaço, a própria vida. É assim que os invento ou eles a mim? Queria que nunca nos faltasse esse desconhecido. Melhor formulando, queria que sempre o pudéssemos sentir, pois talvez sentir a vida seja realmente viver. Seria insuportável. E se “sentir a vida é viver; pensar a vida será perdê-la?” (LISPECTOR, 1998a, p....). Ah, Joana, mas então, quando foi que viver já não foi pensar? Só no que é fora do humano e é para lá que nos educamos, não é? Siando de nós em direção a nós mesmos, cada vez mais perto daquele coração.

Então, eu já tenho o que queria? A chave? Mas sinto tanta falta ainda, tanta falta de desconhecido que mal posso respirar. A ilusão de saber envenenou nossos pais. Seus fantasmas nos pedem vingança. É vida o que se inscreve no romance? E quanto se perde no ressaltado de cada frase? Isto, este relato de experiência, este percurso repercutindo, não é minha vida, embora possa ser vital (como saber?). Não é minha vida, e nem poderia ser. E se minha vida não se perder no que aqui se escreve é porque vou errando. Erro, sem poder parar de inventar a cada instante uma farsa que revela a verdade, sentido o que finjo. Me bate uma saudade, me bate um sei lá o quê, no meu corpo.

Vou falhar se não me retirar deste ensaio. Já falhei se conseguir me retirar. Impossível não lembrar *O ovo e a galinha*. Falhar faz parte da aprendizagem. É sobre sentir isto o primeiro romance de Clarice Lispector: sentir a falha como um baque, tomar consciência daquela sensação de força contida, daquele animal perfeito que temos no peito e, talvez, tomar consciência de como o discurso vai tangendo o bicho até amansá-lo. Ou talvez, sobre como eu esteja errado em pensar assim. Sentir como Sócrates que enfureceu o bicho a tal ponto, tantas vezes colocando a própria cabeça bem dentro da boca da fera, que nem sei se espantou quando um belo dia a boca lhe sentenciou a morte por sicuta. Afinal, pode o discurso fazer alguma coisa que não seja atíçar mais ainda aquele impulso

rugindo no peito dos que vão morrer? Não tenho como ter certezas, só sensações das coisas que vem a mim fortes ou muito levemente, as ondas, vindo e indo, como o pensamento do que não existe ao encontro do corpo... corpo imaginado de Joana: “quando a brisa leve, a brisa de verão, batia no seu corpo todo ele estremecia de frio e calor. E então ela pensava rapidamente sem poder parar de inventar. É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto – refletia” (LISPECTOR, 1998a, p. 20). Sinto as batidas, mas de quê?

3

A brisa batia no corpo jovem de Joana... Pode ser que o anjo de Mallarmé, em vez de uma harpa, sobre o oco de uma flauta, toque um tambor. A máquina do pai martelando tinta no papel, tac-tac, o tic-tac do relógio, a goteira no forro, tudo isso prepara o despertar. Desde o Fedro de Platão, dos discursos de Cícero e dos ensaios de Montaigne, aponta-se o acordar para o saber da morte como o ponto em que se desperta para o pensamento e se começa a filosofar. Para esses autores, antes de tudo, pensar a vida era sentir que ela se perdia, conscientemente sentir isso era uma decisão a ser tomada constantemente na vida e pelo viver. Todos os dias acordar, receber e refletir a luz, a energia que se nos doa como o que, espantosamente, foi, é e será. Por isso todos eles comungam de uma espécie de espanto, luz estranha dilatando os olhos e, os olhos de Joana menina, na menina dos olhos do leitor, replicam o espanto dessa luz, nascedouro imemorial de toda crítica.

Desde a primeira publicação do romance, no final de 1943, foi assim: olhos dilatados diante daquela infinidade de possibilidades. Não se tinha registro de uma estreia mais sensacional até então na literatura nacional. Algo amanhecia no horizonte da escrita em língua portuguesa e muitos detiveram-se em explicar o fenômeno, querendo entender o tal espanto provocado pela luz que o lançamento de *Perto do coração selvagem* projetava no contexto da literatura do Brasil.

Perto do coração selvagem (1944), que assinalou a estréia de Clarice Lispector, impôs-se à atenção da crítica pela novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcada pelo documentarismo social da década de 30. Seria, como ressaltou Álvaro Lins, “nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virgínia Woolf”. E para Antonio Candido, que confessou haver recebido verdadeiro choque ao lê-lo, *Perto do coração selvagem* (...) abria novos caminhos à expressão verbal. Nisso aproximava-se a jovem estreante de uns poucos violadores da rotina literária (...) que conseguiam estender “o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das idéias. (NUNES, 1989, p. 11)¹⁶.

¹⁶ Os estudos, já clássicos, de Lins e Candido a que se refere Nunes são, respectivamente: LINS, Álvaro. A experiência incompleta, Clarice Lispector. In.: _____. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.; e CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In.: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

O ensaio de Candido a que Nunes se refere, não por acaso, chama-se “No raiar de Clarice Lispector”. Ele se movimenta no sentido de noticiar o surgimento de uma nova luz na literatura nacional e, ao mesmo tempo, termina por replicar essa luz, acenando como farol ou como estrela para o horizonte da crítica literária que, posteriormente, dedicou-se à obra da escritora.

De lá para cá, muita manhã se escreveu sobre aquele romance. Cada uma traz, inexoravelmente, a semente noturna que repõe a novidade. É que o espanto do escuro germina rápido em estremecimentos únicos cada vez que *Perto do coração selvagem* raia no horizonte de um novo leitor. É isso o que cada nova leitura vai testemunhando. A enorme dimensão do romance se reafirma no fato de que ele constantemente ressurgue no panorama da literatura nacional sem deixar de trazer à claridade da crítica um novo aspecto de sua originalidade, provocando inusitadas jornadas interpretativas.

Atentos, os críticos têm se mantido no empenho de acompanhar a ficção de Lispector que continua provocadora de espanto, imprimindo descobertas, fosse um mar que se desdobra sob as quilhas dos exploradores. Ao mesmo tempo, por paradoxal que pareça, tendo-se chegado a muitos portos, recrudescer cada vez mais a peleja para manter os ouvidos abertos como velas às questões que a obra clariceana manifesta. É sempre com as questões e com alguma bússola inventada que a crítica almeja fazer com que conheçamos uma obra, aproximando-se de mundos e ideias adormecidos que, quem sabe, estão em algum ponto do horizonte a que se encaminhe. Por medo dos perigos de morrer perdido, no mais das vezes, o crítico se prepara para essa jornada como quem vai para a guerra. Seu estudo é estratégia e luta.

Parece inquestionável que as batalhas tem gerado boas vitórias, pois, certamente, os diversos estudos acerca da obra de Clarice Lispector têm ajudado a vislumbrar muitíssimas dimensões daquele espanto¹⁷. Mas, como o próprio horizonte que ela confere, ao longo da jornada, a cada avanço no campo, a escritura da autora parece estar sempre à frente, num movimento adiante; ou ao lado, esquiva; logo ali; ou recuada, retraindo-se às investidas mais incisivas de esclarecimento; fugidia, sempre em outro lugar não importa o quanto nos aproximemos, sempre em algum por vir, sempre no inesperado; sempre saindo discretamente pela porta dos fundos de qualquer enfoque teórico, metodológico, crítico epistêmico por mais bem aplicado que seja. Talvez porque em qualquer guerra, mesmo as vitórias têm por pressuposto a derrota de um ideal de paz. Talvez porque querer entender a obra não seja um modo de vê-la, mas de já tê-la perdido. Novamente: impossível não lembrar de *O ovo e a galinha*. Talvez porque ainda não sabemos sentir sua perda (que é, no fim das contas, nossa perdição) como um ir vivendo, como um voltar a viver.

¹⁷ Para um panorama da recepção crítica da obra de Clarice Lispector, indicamos, a título de exemplo, os importantes mapeamentos feitos por WALDMAN (1983); SÁ (1993), BAILEY (2007); CHIAPPINI (2004); SILVA (2010) e HOMEM (2012).

Bom, o fato é que não há proximidade do que quer que seja sem um distanciamento correlato. Assim é, também, na relatividade entre obra e crítica, se a pensarmos como um movimento, algo como a própria obra e, ao mesmo tempo, diversa, que se desloca de um ponto para outro no mundo. De e para muitos pontos. Reticentes. Penso que isso seja próprio de qualquer viagem e dizem, ainda, que as bússolas não são tão precisas quando se navega próximo de um dos polos magnéticos da terra. E me pergunto se o poeta Jorge de Lima, no artigo publicado em novembro de 1944, não estaria prevendo as tentativas de aproximação da crítica para alcançar o sentido dos romances de Clarice Lispector, ao comentar que a estreia da escritora teria mesmo deslocado o centro de gravitação do romance brasileiro.

A imagem não poderia ser mais eloquente. Esses movimentos geológicos são severos, vagarosos e isso pode explicar o fato de que *Perto do coração selvagem* continue atraente décadas depois de publicado. Seu estrondo ressoa forte sem que saibamos ao certo onde caiu o raio. É, já, um romance canônico em nossa terra *brasilis*, mas não param de surgir faróis assegurando as melhores rotas para nele aportar, como se fosse ele algo estático, já sabido e descoberto, e não coisa ainda e sempre por se descobrir, o próprio vigor da ação, o descobrimento... de quê? De uma coisa como uma máscara (lembro de um poema de Walt Whitman¹⁸), não da máscara, mas do que ela encobre, do que surge por de trás da máscara, das convoluções deste globo-crânio, o mapa geográfico deste coração, este pequeno continente sem limites, este mar sem som.

Por outro lado, com tantas luzes enriquecendo a compreensão da obra da escritora, a dúvida sobre a necessidade, o porquê e o como projetar um novo olhar para aquele mesmo espanto sempre movediço, mais novo do que qualquer olhar que sobre ele possa se projetar, essa dúvida será sempre legítima, inevitável. Percebam, houve uma leve mudança de tom aqui. Como se eu desistisse da queda em que me via e tentasse, no meio do caminho, me agarrar em algum arbusto do paredão escarpado. Era ela, a dúvida. Creio que é ela que me impede de escrever agora. Acho que estarei sempre me referindo a ela e, por isso, soo ora estanque, repetitivo, ora didático, objetivo, linearmente em progresso. Queria muito frustrar tudo isso, mas duvido que consiga. Este ensaio é também sobre essa dúvida que, por sua vez, faz parte de uma dúvida ainda maior, essa sim verdadeiramente crítica, pois surge da crise contínua que o romance de Clarice instaura no mundo de quem busca entendê-lo, de quem já não pode recusar a dor e delícia de sua dádiva.

¹⁸ Segue o poema que consta de *Leaves of Grass*: “*Out from behind this bending rough-cut mask,/ These lights and shades, this drama of the whole,/ This common curtain of the face contain'd in me for me, in you/ for you, in each for each,/ (Tragedies, sorrows, laughter, tears—O heaven!/ The passionate teeming plays this curtain hid!)/ This glaze of God's serenest purest sky,/ This film of Satan's seething pit,/ This heart's geography's map, this limitless small continent, this/ soundless sea;/ Out from the convolutions of this globe,/ This subtler astronomic orb than sun or moon, than Jupiter, Venus,/ Mars,/ This condensation of the universe, (nay here the only universe,/ Here the idea, all in this mystic handful wrapt;)/ These burin'd eyes, flashing to you to pass to future time,/ To launch and spin through space revolving sideling, from these/ to emanate,/ To you whoe'er you are—a look.*”

Mais uma vez, é impossível não lembrar de *O ovo e a galinha*: entender é a prova do erro. Mais do que tentar explicar o fenômeno para que se possa entender o que quer que seja, interessamos o exercício de ver *o que quer que seja*, raiando das imagens-questões que a obra ilumina. Algumas apenas. Ver como elas decidem em nós os rumos e os frutos que colhemos com os nós da rede que levamos ao mar, ver como o próprio sentido da jornada se instaura no navegar, pois navegar é preciso. E navegar é preciso porque entender é necessário, entender é a mais premente necessidade. Reconhecer, quem sabe, que entender é errar. E que é preciso errar no sentido de empreender a jornada rumo ao que somos. Ser errante. Sabendo quase nada, não podemos afirmar sobre o que somos sem errar, não é assim? Nós que só nos vemos de verdade quando um dia acordamos pela manhã e lavamos os olhos e nos prostramos diante do espelho do banheiro para mais uma jornada.

De modo que, o que se escreve aqui é menos a luta por uma afirmação verdadeira do que a procura por um saber ver. Limpar o cristal, mergulhar no espelho d'água. Algo que exige também um estudo profundo e parece se aproximar bastante da proposta de aprendizagem poética que advém à Alberto Caeiro quando escreve:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender

(PESSOA, 2001, p. 95)

Aquela grande dúvida, mãe de tudo. Ela se inscrevendo, se ensaiando por aqui, sem saber se o distanciamento chega a ser uma aproximação, aquela dúvida preparando a desaprendizagem necessária? Sobretudo, porque essa riqueza atroz não parece ser uma questão que surge da crítica sobre a obra de Clarice Lispector, mas sim de algo em seus textos que, embora sempre raie luminoso na leitura de tantos estudiosos, nunca quis deixar de ser, em cada um de nós, o desespero de uma noite sem repouso.

4

Agora é este algo raiando? Agora é um quando tão íntimo e tão comum. Pouco antes da hora do despertador, no de repente desesperado depois do grande momento parado, as coisas cheias de pressa começando a reviver do escuro sono em que jaziam, ou quem sabe, afundando-se mais e mais na viscosidade da mesma noite disfarçada em outro nome; ali, no segredo da manhã pura, era agora? Aqui é o quê? Isto te escorrendo pelos dedos, te escapando de dentro do peito, a luz que

respiraste se apagando em cada célula tua, não sem um minúsculo incêndio criminoso na floresta que és tu. Teus olhos nem desconfiam que antes de qualquer percepção, uma fagulha, um nada os fez abrir como clareira na floresta, oásis no deserto ou como janelas inúteis que dão para um breu. Janelas para quê, se no agora, nunca houve o fora?

Seria preferível fechar os olhos como a menina Joana querendo reter o invisível que houve quando nada veio. Mas ela fecha bem os olhos pouco antes de os arregalar. Sim, narrando-se ela os fecha bem para poder arregalá-los melhor lá do fundo daquele silêncio escuro que é... a infância... E se é para ser assim, será que eu saberei imaginar, do som do relógio da chuva no forro, a música inexistente, saberei fazê-la pegar na mão das coisas para sair ciranda ritmada? Saberei, depois de se imaginar o que for, saberei querer ir para longe do longe para fracassar em paz? E então, será que eu saberia me erguer na ponta dos pés, sair em passos leves, alados, grávidos de ressaltos e sobressaltos, prenes de silêncio? Eu que não sei dançar, saberei cair no mar, saberei me equilibrar sem cair na farsa da luz em que bambeia o dia e que o decide em noite num abrir-fechar da boca, ir e vir do ar aos pulmões, vir e ir das ondas da fala, no tempo daquele piscar de olhos?

Parece que foi lá na minha infância que a Emília, de Monteiro Lobato, em suas memórias dizia ao Visconde que a vida era um pisca-pisca. A luz dos faróis, vista à certa distância, apenas aparentemente oscila. O mesmo e um pouco mais é com as estrelas: sabemos que a luz permanece irradiando, na percepção, pelo tempo da viagem que ela faz até nós, e não temos como saber se a fonte daquele fogo ainda existe, se um dia existiu mesmo em outro lugar que não nos nossos próprios olhos. É assim porque estamos distantes. Nem lembro se li mesmo o livro de Lobato quando era pequeno. Gostava de ficar acordado até altas horas da madrugada. Minha mãe dizia que aquele tempo não dormido iria me fazer falta um dia. Dizia-me, também, que era bom saber dançar.

Hoje o desespero de uma noite sem repouso – como esta que se afina nas gotas no forro – é uma presença constante na vida daqueles que tem jornadas a cumprir. É uma coisa suspensa em tudo como aquele ovo de *O ovo e a galinha*. Novamente: impossível não lembrar esse conto de Clarice. Fosse uma gota que nunca caísse, é o mesmo ovo flutuando na ilustração da capa da edição em que leio *Perto do coração selvagem*. Aquele ovo nunca pousou, por isso é impossível seu repouso, a coisa voltar ao que nunca foi. Aparentemente, dono de minha casa, tal qual a mulher do conto, eu acordo e quebrarei o ovo porque tenho fome. Tenho fome como qualquer bicho tem fome. Algum dia será possível saberemos do ovo para além de nossa própria fome? Sei do ovo e acredito matar a fome, mas o que eu não sei do ovo é o que realmente importa, pensa a mulher do conto, pois o que eu não sei do ovo é o que me dá o ovo propriamente dito. Não sei nada do desespero que sinto e, então, espero até tarde da noite, para ver se encontro o inesperado que realmente

importa e que é sem caminho de encontro nem via de acesso, como disse Heráclito. É inútil. Minha fome morta é, portanto, uma ilusão. Esse ontem pesa todo santo dia.

É a mesma fome impossível em todos os romances de Clarice, penso. O ouvido sedento na direção das galinhas-que-não-sabem-que-vão-morrer é a imagem de como tentar matar a fome, o vidro da janela é o máximo que pode a literatura quando é apenas literatura, quer dizer, quando não é pensamento do impossível, do impensável. A fome é Clarice pensando, quer dizer, sua obra nos fazendo pensar o impensável, quer dizer, a realidade do real. A literatura de Clarice não é apenas literatura é o máximo da transparência – por isso mesmo nos confunde –, desde a primeira linha a escritura é a transparência entre uma coisa e outra, aqui e lá fora, existindo como coisa viva, como coisa que nunca houve. Não, não apenas literatura e, porque atravessa para o além do vidro e se entranha no profundo do real, já não é sequer literatura alguma. Bishop estava certa. Só assim, mantendo-se em contato com aquela transparência, a menina, lá do vidro da janela, “podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia. Bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer” (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

Eu bem sei, bem sei me espreguiçando antes de ser engolido pelo dia, que alguém ou alguma coisa como o tempo há de devorar. Eu bem sei de alguma coisa, mas me custou muitas noites de sono. Tenho medo de me entregar, eu bem sei. A escuridão que eu evitei no meu quarto de adolescente cobra o preço. Eu bem sei e aceito o jogo: eu pago. Me ergo em um bom dia e mostro a eles, penso. Que tenhamos um bom dia. Isso é um desejo ou um blefe? Falo com quem, quando penso? “O que vai acontecer agora agora agora?” (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

Não quero esconder minhas cartas. Ontem fiquei relendo os primeiros capítulos de *Perto do coração selvagem*, primeira parte do primeiro livro de Clarice Lispector, porque sei que algo de muito importante se manifesta ali e permanece como traço indelével de uma escritura por vir. Aceito o jogo, mas pode ser que seja apenas porque desejo trapacear. Bom dia. Bem sei que eu não posso seguir nesta ou em qualquer outra jornada sem deixar latente o que está sempre prestes a acontecer inesperadamente. É este o quê que vem vindo que se faz sentir na leitura de *Perto do coração selvagem*.

Agambem pensando o contemporâneo diz que o escuro do espaço é a luz dos astros tentando alcançar nossos olhos, aquela energia procurando o que de energia há em nós, nossa luz, e não conseguindo. Há qualquer coisa na transição dos capítulos, mas só percebo quando é tarde demais, quando já passou. E só sei disso, desse jeito, porque me atinge presentemente. O que vem me atinge e só pode me atingir agora. Quando te escrevo já passou, por isso preciso estar lendo agora contigo. Me atinge porque sou um pai e o primeiro capítulo do livro é “O pai”. É preciso deixar isso explícito por vários motivos e, entre eles, o fato de que não quero, aqui, convencer

ninguém de nada nisto que é menos uma análise, uma crítica literária, do que um diálogo com o romance. É menos, ainda: uma vontade de diálogo. Uma dissolução como deixei entre dito.

Assim, como um filho que me vem, vem essa criança de Joana enquanto me sento na beira da cama e toco descalço no frio do chão da manhã, as articulações rangendo, estalando. Meu filho sonha no quarto ao lado e o primeiro instinto do corpo é abrir-se todo em olhos para vê-lo e ter certeza de que ele vive. A energia ali condensada nos limites daquele corpo dormindo. Só agora posso ver a criança porque, antes, no sonho, eu estava muito próximo da infância e não tinha como saber ver, pois nem mesmo sabia que era visto. Agora, vou saber? Mas antes, este ritual: devo caminhar sobre o gelo, lavar o rosto, tirar da vista a noite, e querer, assim, ver tudo ao redor apenas com meus olhos cheios de atraso. Ai, então, quem sabe, percebendo a impossibilidade disso tudo desde o início, eu comece a desconfiar que justamente tudo pode ainda ser sonho, pois não me lembro de ter escutado o despertador. E, além disso, intuir que nunca houve só meus olhos, entende? Não adiantaria nada lavá-los, pois eles são também a noite e isso repercute de tantos modos no projetar o que quer que seja, que não há como a objetividade querer ser mais que um aborto. E mesmo assim, se tenho direito ao sonho, sei que por mais turva que seja a vista no espelho do banheiro, por mais escura que seja a caverna é dali que alguma coisa sempre nasce, uma narrativa vem à luz mesmo que seja sempre noite. Talvez isso se aproxime de uma aprendizagem.

Tomar consciência de algo é todo esse acordar no escuro:

... os objetos sérios e vagos flutuando pelos cantos. Teria que andar às apalpadelas mal atravessasse a porta. E sobretudo se fosse uma criança, na casa da tia, acordando de noite, a boca seca, indo à procura de água. Sabendo as pessoas isoladas cada uma dentro do sono intransponível e secreto. (...) Sobretudo se fosse a criança amedrontada esbarraria no escuro em objetos imprecisos e a cada toque eles se condensariam subitamente em cadeiras e mesas, em barreiras, de olhos abertos, frios, inapeláveis. Mas também aprisionados então. (LISPECTOR, 1998a, p. 175)

Criar é esbarrar em algo que se condensa subitamente na liberdade de ser uma coisa sonhada, na prisão de ser essa mesma coisa realizada. Em que é que vou esbarrar, não sei. Não sabemos, não importa quantas vezes tenhamos feito esse trajeto noturno, esse esforço de especulação que é interpretar uma obra literária. Mostrar simplesmente a obra não pode ser a pretensão de um crítico, porque ele se lembrou não de outra, mas da própria morte. A obra se mostra por si na leitura, no leitor. Não precisa do crítico. O crítico é que precisa da obra por que a obra é sua irmã na crítica mais ampla que é a procura por compreensão (a começar pela compreensão do que seja aquilo mesmo que se quer compreender: a coisa na própria coisa como Joana quer) de si e do mundo, da realidade. Todos os que querem compreender precisarão ser críticos, e ir (a exemplo do que faz o romance) discernindo uma trama na tensão que quer tudo um, tudo uma coisa e, ao mesmo tempo, cada um, cada coisa uma coisa contemporânea. Nisso, saber que a trama é a trama dessa tensão se tramando, quer dizer, revelando-se em movimento.

É também por isso que sei que, a despeito do direito de sonhar, a vontade de especular uma consciência assim demanda alguma clareza, alguma limpidez em que possa se mirar, para além de nós mesmos, o universo... mas se isso já não é o próprio sonho se sonhando, o que mais será? Se o universo é um narciso a se pensar como escreveu Bachelard (----), minha humildade será entender que ele nunca será uma ideia minha, que sua amplitude nunca se enquadrará plenamente não importa quantos espelhos haja na casa, quantas janelas eu seja capaz de abrir...

E também saber disto: se eu sou um desses espelhos, estou embaçado. E que não sou sozinho na casa escura e, quando a obra vem raiando, cada coisa refletindo a seu modo é um eco doido colorido, um poema que esquenta como hematoma inchando imediatamente após o esbarrão, tropeço, a topada, a queda. Às vezes sinto que passar a vista sobre a crítica em torno da obra de Clarice seja, ao mesmo tempo, algo enlouquecedor como uma riqueza, uma delícia angustiante e juro que tentei e tento todo santo dia deixar que me atravessem as tantas falas... mas sou pobre de corpo, entende? Mal sinto minha mão tocar minha mão, muito do que cito, cito de ouvido.

Sou pobre de corpo e tenho feito quase nada para mantê-lo vivo. Vou dando com ele nas coisas e não sei dar pelos ritos que ele demanda. Ontem, por exemplo, esqueci de tomar o café da manhã. Ter tido um filho foi um jeito que a vida encontrou de me fazer ver a importância de saber-se ritmo. E ainda não aprendi. Receio os outros métodos que a vida vai me fazer caminhar. Veja: não vou me distanciar da poética do romance. Vou falar de ritmo que é o movimento se tramando naquela tensão, movimento de auto-revelação que é a coisa como música, a música insinuada desde o início do romance. Não vou me distanciar desse movimento que será motivo recorrente na ficção de Clarice Lispector.

Foi meu filho, com sua fome que me lembrou de que era preciso tomar café. Às vezes é assim: precisamos do outro para sabermos de nós. O outro nem precisa ser gente. Um vírus, uma bactéria, que se hospeda no ciclo de uma doença. É como o crítico que precisa da obra e a crítica que precisa de ambos, ou o artista que precisa da obra, assim como a obra precisa do artista e a arte, para aparecer, carece de ambos, pelo menos por algum instante revelado no tempo. Se não por mim, por ele preciso saber que há hora para acordar, há hora para comer, para ir para escola, para estudar, para dormir, há aniversários e outras comemorações que passam a ser relevantes, há um tempo para visitar os avós. No início morávamos todos juntos, feito tribo e, então, foi necessário arrancar-se da casa familiar, ancestral, foi preciso rasgar a dente o cordão umbilical que já cheirava mal – o sangue, o gosto do sangue na boca – sim, foi necessário rasgar de casa, como dizem, para entender porque é importante voltar para lá. Lá nunca mais existiu.

É preciso saber disso para entender que há um tempo para visitar os velhos, os velhos problemas, as velhas dores é preciso algum ressentimento para sabermos que o que se dá agora é novo, novo sentir, o ritmo exige isso, repetições, nunca iguais, do mesmo. E isso só é possível, isso

só pode começar a ser cumprido quando não se está mais na casa ancestral. Foi preciso sair de lá para saber que há um tempo de visitar aquele mundo.

Lembro de que poucas semanas depois de ter recebido a notícia de que seria pai – portanto, de que um filho me teria em breve –, conversando com um amigo com quem dividia temporariamente um apartamento (eu e ele estranhos, estrangeiros, cada qual já bem distante da sua terra natal), quis saber como ele se lembrava de seus pais. Perguntei, porque o meu pai, àquela altura, já havia morrido há um bom tempo e me preocupava e entristecia perceber que se perdia em mim a lembrança de seu cheiro, do som da sua voz e de tantas outras coisas, tantos acontecimentos que só me vinham em episódios fragmentados... Cesar, então, disse – mas só depois de parar por um longo momento: a única coisa de que me lembro sobre meus pais, da época em que eu era criança, é que eles eram grandes.

Vagueio assim porque esse tema da memória, ou melhor, a própria memória familiar parecer ser constitutiva daquele primeiro romance de Clarice. Não a memória de uma família específica, da família de Clarice Lispector, muito menos da minha. O romance, de algum modo, é forjado na tensão que há entre reencenar ou romper com a ritualística desta instituição humana que se fez marco civilizatório, esse teatro de modelar os humanos ao longo da vida que vivem. Não chega a ser um tema a memória da família de Joana, muito embora a limitação de nossa capacidade de lembrar e a agonia que isso implica fique evidente pelo enredo difuso em que a elaboração da trama se desfoca diante do mergulho na narração dos processos constitutivos dessa memória. É algo que a crítica costuma apontar como a narração da realidade psíquica, da subjetividade dos personagens, sobretudo, da protagonista. Mas é algo muito maior.

Se eu avançasse alguns capítulos na leitura, encontraria uma narradora especulando sobre a fragilidade poderosa da memória em nós a partir da rotina extraconjugal de Lídia com Otávio, àquela altura marido de Joana: “Verdade é que a qualidade desses acontecimentos era tal, que não se podia rememorar-los falando. Nem mesmo pensando com palavras. Só parando um instante e sentindo de novo.” (LISPECTOR, 1998a, p. 128). E uma ironia aguda é esta: não há o sentir de novo, não há o voltar lá e há, ainda sim, a necessidade de parar um instante.

Percebi, então, assim: a memória não é um objeto da narrativa, não há nada a recuperar. Talvez, apenas a oferecer: ela se oferece como narração e procura por sentido. Algo assim é coisa que, certamente, deve ter se dado no momento da escrita, na composição do romance, o que, porém, interessa pouco diante do fato de que não parou de se dar: a memória continua a se oferecer como criação na leitura de cada um que imagina os seus próprios episódios de vida, que reconstrói a sua própria memória. A oferta nunca cessou e, se o texto impresso indicia essa realidade, a leitura que cada um faz nos prova concretamente essa permanência na exata medida do que estamos dispostos a aceitar. Muito mais que um pacto ficcional é proposto, uma vez que o que está em jogo é a própria

dádiva da criação do humano, a necessidade de tornarmo-nos. Mas para isso, para que o sentido possa ser sentido de novo, talvez só parando por um instante e retornando na memória. Ou melhor: retornar, não para um passado ou mesmo para uma recriação idealizada de passado, mas sim para o movimento que a memória manifesta.

Mas isso em nada diferenciaria *Perto do coração selvagem*. Essa experiência é o que a arte em geral proporciona. Isso é algo que se ouve dizer de qualquer outra grande obra literária. Dizer isso sobre o romance é pouco, eu sei. É muito pouco dizer qualquer coisa sobre o romance, saber de qualquer coisa apenas por ouvir dizer. Quando releio o romance, sempre escuto uma outra música a partir da mesma partitura. Ele me toca. Eu vibro. Ganho ritmo. Uma obra nunca é algo genérico, a arte nunca é geral, é sempre particular e, muito embora, nos remeta sempre e novamente a gênese do universo, este universal é concreto, nos toca e faz vibrar. Isto é o ganho. O ritmo exige dança. E agora agora agora? Insiste a narração.

5

Tentei por um tempo dar por conta disso, dessa exigência que ter um filho implica. Entrar naquele ritmo de ser grande. Tentei lembrar de como era a rotina de minha infância, mas só encontrei o olhar perdido de minha mãe, meio triste, não sei se porque aquilo era já um passado no longe de casa, ou se porque ainda era duramente um presente que somente ela sentia. Eu não podia fazer nada. Tentei, mas, depois de um tempo, tudo sempre se perdia num moxoxo insatisfeito-empanturrado como o da menina que resolveu, após aquele momento de nada, abrir os olhos: “Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. ‘Oi, oi, oi...’, gemeu baixinho e cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora?” (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

Confesso que também fiquei assim ao lidar com o que se escreveu sobre a obra de Clarice. Tentei ser disciplinado. Tomar nota, fazer resenhas, mapear estudos, relações com deus e o mundo. Era isso o que eu queria. Lendo tudo o que podia sobre os romances, eu queria ver sempre alguma coisa, mas essa coisa, instantaneamente, se desfazia, não era mais nada parecido com o que havia, com o que tinha me deparado ao ler os romances. Eu não sabia que era essa coisa, o que não ficava em nada do que se escrevera sobre o romance, era essa coisa o dom, o presente que ele nos dava. Tudo já foi dito, eu pensava, menos essa coisa, a coisa que eu também não vou conseguir dizer. Então, de repente, não era mais isso o que eu queria. Deixava de ser. Eu falava de como ler *Perto do coração selvagem* me comoveu porque queria que a comoção se desse pela primeira vez novamente. E se deu. Por um breve momento se deu, foi quase uma alegria, e eu tive “a impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais um instante teria uma revelação”

(LISPECTOR, 1998a, p. 43). E então me perdi? Sonolento, ainda naquele espanto – nem sei como e quando adormeci – acordando no escuro, tive que ir ver meu filho respirar.

Joana espia seu pai trabalhando. Em sua criancice ela cria poesias e criar poesias é um querer tão criança em Joana, é seu brincar. Olho meu menino e fico procurando um sentido que, de alguma forma, se vincule com a procura que se espera de um crítico quando lê uma obra, de um filósofo quando pensa a vida, de um cientista quando crê estar lidando com a realidade, de um poeta quando acredita estar vivendo de verdade. Sei que esse orgulho besta é uma máscara de preconceito para com aqueles que passarão horas do dia simplesmente sentados na frente das casas nas ruas da periferia em que moro, reparando os filhos ou netos brincando de tardinha, cumprindo fielmente nossas desimportâncias naquele lusgo-fusco que será a tarde desse dia em que acordo. Eu acordo é uma bobagem mesmo. É uma projeção do eu, involuntária, que o pretende vinculado com a imagem de crítico, filósofo, cientista, poeta. Sei que há nestas imagens que me vieram do crítico, do filósofo, do cientista, do poeta, o pressuposto de que estes procuram mais e melhor pelo sentido das coisas. Mesmo que eu não pretenda é impossível não performar um personagem, ainda que o teatro todo não se sustente até o instante de desafivelar a máscara. Acho que pretendo apenas chegar neste gesto – que é como a tardezinha das crianças brincando – quando falo na procura do crítico, do filósofo, do cientista ou do poeta e esqueço da senhora que varre o barro da calçada em frente à própria casa. Mas posso evitar tais *a priori*?

É mais certo que a tentativa de encontrar vínculo entre meu olhar e o intermédio de uma máscara me tenha ocorrido apenas para justificar a falha que seria esperar desta escrita qualquer performance predeterminada pelo pensamento e suas expectativas de atuação. E é também certo que, em todas as máscaras possíveis de encobrir o que descubro enquanto escrevo, o vazio que as perfaz seja o mesmo vazio que se procura no meu olhar menino procurando sentido. É que olhar para alguém dormindo, quieto, pareceu ter a força de me vincular a algo essencialmente humano, naquele momento. Na verdade, eu pensei assim: todo crítico, todo filósofo, todo cientista, todo poeta, quando olha a realidade, deveria se sentir como alguém que sempre procura um sei lá o quê, pois as coisas que eles enxergam vão sempre mudando, tanto nos seus próprios olhos, quanto na luz que dá as coisas aos olhos e, também, nas próprias coisas nos olhando do fundo de seu sono. Foi com a máscara do pai que eu vi isso. Por mais claro e escuro que pareça, quem procura deveria reparar que é sempre de tardinha. E, sendo assim, sentar na frente de casa, varrer uma calçada, reparar os pequenos pode bem ser o gesto de enorme sabedoria e serenidade. Se é apenas mais uma máscara esse rodeio que fiz, não posso dizer, porque hoje não sentarei na frente de casa ou varrerei minha calçada para saber.

Por isso, também não tenho a menor ideia de como essa procura por sentido (que se vincula ao olhar do pai quando olha o filhote) vai ser ao longo do dia, já que o sentido só se sabe

nas coisas crescendo na vida como a menina Joana crescendo no romance. Um piscar de olhos, a trajetória de um vagalume no escuro. Como seria ver novamente aquilo, todo santo dia, aquilo que é a fonte de todo o brincar, este querer criar que todo humano criança manifesta tão forte e natural, aquilo respirando profundo nos pequenos, aquilo, o real que, concentrado, cria-se e cresce, expande-se paulatinamente em mundo. Mas Joana cresce aos pulos, em saltos temporais nada regulares ao longo do romance. Num piscar de olhos a criança está enorme. Quando se vê, já é noite novamente, quando se vê, já é dia novamente. As gerações se sucedendo naquelas ruas da periferia em que moro. Os críticos, geração após geração, dizendo tudo e nada do que o romance lhes dá a ver. Quando se vê. Já foi.

Os filhos se tornam pais, dos pais surgem mais filhos. Máscaras, pais e filhos surgem da criança. Criança é o que se cria. Foi isso o que ficou, que eu deixei e que precisa ficar latente? A criança nos textos de Clarice acolhe um sentido verbal de criança: criança é o que se cria. Criança é criar em todos os sentidos e isso provoca brechas na monotonia de ter que ser grande – os críticos são todos grandes, adultos –, abre alas e dá passagem para outros sentidos da infância, porque há sempre outros no todo que a memória reúne. Há sempre outros sentidos em que a criança, o criar, habita. Outros sentidos, por vezes, difíceis de escutar, difíceis de seguir, de adentrar, talvez porque acreditamos piamente que já não cabemos lá, achando-nos grandes demais.

É difícil olhar no espelho, olhar meu filho dormindo, sem o peso de ter que ser grande o suficiente para ser pai. Quando ele está acordado, penso, essa coisa de ter que ser grande é mais intensa, é grande demais, pois a vida nele se agiganta insuportavelmente em doçura e em verdade. É assim ao ler Joana: a criança nos apequena tanto, que se desmonta o que pensamos saber sobre o que ela é, sobre o que é ser criança. É que, pensada assim, ambigualmente, a palavra criança vem com força muito maior e, ao mesmo tempo, não significa nada, uma vez que se deixa atrair por nada, por nenhum significado prévio, e, sendo ela mesma como um polo de atração irresistível, a força que nela se articula extrapola sua capacidade de ser signo do que quer que seja. A palavra não aponta qualquer Norte, quando lemos Joana. Deixa-nos à deriva, derivando sabe-se lá para qual destino. Este, por exemplo, a que cheguei divagando bem devagar para perto do coração selvagem: o que quer que seja o sentido que se procura já será uma criança.

Mas isso não é um lugar, criança não é um lugar aqui ou ali, é uma palavra que não fica parada em nenhum lugar, mesmo quieta, concentrada nas pequenas grandezas do mundo, o mundo vindo inteiro aos olhos arregalados de Joana agora, agora, agora e ela, e nós nem percebemos que os olhos veem e que, ao verem, de algum modo, fazem a vista. Os olhos, nem percebemos, naturalmente filtram a luz muito forte que envolve todas as coisas, inundando-as, as coisas que nossos olhos bebem, que nossos ouvidos devoram, que nossa boca toca, as coisas que, com nosso corpo todo, dançam.

E voltamos ao movimento. Ele é a coisa que não vou conseguir dizer. Quando pensadores como Heidegger quiseram dizer o que era uma coisa, já sabiam que não poderiam mais do que experimentar seu silêncio. No seu ensaio, “A coisa”, o filósofo nos legou não uma explicação, mais sim uma imagem: uma grande ciranda em que a não finitude dos imortais celestiais e a finitude dos mortais terrestres davam as mãos em um só movimento. Nesta imagem mítica da coisa, o movimento importava mais que as posições na roda, pois as próprias referências ao espaço (terra, céu) se desdobram nas relativas ao tempo (infinitude, finitude) na comoção da existência de mortais e imortais vinculados, apreendidos uns aos outros, aprendentes de si. Aprender é também isto: empenhar-se na manutenção de um vínculo, no tender (-ad) para o que nos *prende* para o que nos afeta essencialmente, um entender, um entender-se em meio ao que nos circunda, no mundo com o mundo e, portanto, pressupõe um com-preender. Assim, a dificuldade de se escutar os sentidos da infância decorre de que somos coisas que não paramos quietos, que não nos prendemos facilmente em nada. As crianças têm muita energia e querem sempre mais. Mas o querer delas é brincadeira. Suas cirandas imitam a terra ao redor do sol, imitam a força que os une, prendendo um ao outro. O sentido é uma criança a brincar. A palavra “brincar” vem de *vinculum* que quer dizer laço, algema, ligação entre uma coisa e outra e é derivada do verbo *vincire*, que significa prender, seduzir, encantar. *Vinculum* virou *brinco* e originou o verbo brincar, sinônimo de divertir-se.

Criar brincadeiras é o jeito infantil de ver o que se dá a ver, o real. E este o que é, senão a vigência (*ergon*, em grego, de onde a *energia*) daquela luz nas coisas que nossos sentidos filtram? A palavra *physis*, com a qual o grego se apega para compreender o real, concentra bem essa relação da energia (*energeia*) luminosa que movimenta os entes revelando-os em nosso sentir/ver. Mover-se é a realidade do real, quer dizer, sua realização. Por *physis*, palavra criança, dá-se a ver esse movimento de tudo o que vai se retirando da escuridão, vai irradiando e energizando os sentidos, vai seguindo em retorno para origem encoberta agora, agora, agora mesmo, em um mesmo movimento. No movimento dá-se a libertação pela aprendizagem, saber, uma hora, soltar a mão. E, então, é o próprio jogo ontológico de caos e cosmos que ela brinca, a palavra-brinquedo que já não consigo pronunciar, cansado que estou a esta hora da manhã. Brincando, a criança não está simplesmente gastando sua energia, mas, também, está gostando, está gozando daquela energia, criando-a, fazendo-a fluir e fluindo em seu movimento. Deste modo, ela se sabe vinculada ao real. De mãos dadas com a realidade do real, ela se realiza porque compreende-se nele, livre.

Por isso é quase unânime em pedagogia a máxima de que brincando se aprende: é que brincar com as coisas amplia a experiência da criança e das coisas, amplia-se o limite do mundo e, nesta ampliação, abre-se espaço para o crescer, a roda se amplia na ciranda. Este crescer é sempre crescer com o mundo crescendo e, por isso, não se restringe ao crescimento da criança, sobretudo se entendermos que a palavra criança também já possa estar livre de seus usuais significados.

Sobretudo porque, naquele primeiro romance de Clarice, as palavras e as imagens que elas manifestam já se distanciam de qualquer habitualidade que a civilização possa ter lhe conferido (como explicita o “selvagem” do título), a palavra criança incorporando sentidos outros, aninhando-se no nosso peito antes de ir dormir. Ela, incorporada em Joana, desperta-nos para algo de sonho, está aberta para a poesia de brincar à deriva dos significados. E isso já não quer dizer sem rumo, sem sentido, pois o sentido é a criança a brincar. Portanto, no estar à deriva como eu pareço me encontrar neste ensaio, o que importa é o movimento. Este é muito mais uma derivação de novos sentidos, uma vez que, no limite de tudo o que é e está sendo, há a criança, quer dizer, no horizonte de todos nós há a criança aninhando-se, quer dizer, o criar-se como o repor-se no sentido do novo.

Quando chega o pôr-do-sol, os pais presumem a criança cansada de tanto brincar e querem que ela se prepare para dormir. A ciência de hoje sabe que o hormônio do crescimento age mais forte quando ela dorme. Isto que age em seu movimento e age mais em seu repouso, alheio à consciência ou vontade, corresponde à noção de autopoiesis. É brincando que se põe para dormir as crianças, quando se inventa cantigas de ninar do nada de tão cansados que está uma mãe ou um pai. A capacidade de criar-se a si mesmo corresponde à criança que cresce no corpo de Joana crescendo com tudo em volta. Tudo em volta implica, também, o leitor que se empenha na compreensão e se incomoda por sentir sua responsabilidade crescer nos espaços que esburacam a sequencialidade da narrativa, despindo-a de maiores detalhes. Os intervalos na sequência da história de Joana fazem a menina crescer mais na história e a história também cresce e se fortalece para muito além de uma linha evolutiva que se enredasse. Isso se deve ao fato de que para além dos intervalos da autopoiesis (heteropoiesis?) permanece a vigência da *poiesis*, a ação que nutre o que é vivo, o que importa, aquilo que movimenta o movimento. A compreensão parece se dar quanto aquele que lê se arrisca no espaço entreaberto pelo próprio movimento da narrativa. Quando o próprio mover-se se empenha na vinculação ao movimento que o romance opera (*energia é também aquilo que está em operação*), os sentidos se libertam. A compreensão, neste sentido dos sentidos, surge e amplia-se na e pela comoção.

A história da criança cresce na mulher e no seu desejo de ser corpo, de incorporar-se, embeber-se de tudo, da chuva e da luz das estrelas, aqueles faróis distantes, a chuva e a luz das estrelas, despertando-nos para nossos bosques mais abissais, no ritmo daquela comoção que prende libertando, comunica-nos com a noite e seu sono:

Descobri em cima da chuva um milagre — pensava Joana —, um milagre partido em estrelas grossas, sérias e brilhantes, como um aviso parado: como um farol. O que tentam dizer? Nelas pressinto o segredo, esse brilho é o mistério impassível que ouço fluir dentro de mim, chorar em notas largas, desesperadas e românticas. Meu Deus, pelo menos comunicai-me com elas, fazei realidade meu desejo de beijá-las. De sentir nos lábios a sua luz, senti-la fulgar dentro do corpo, deixando-o faiscante e transparente, fresco e úmido como os minutos que

antecedem a madrugada. Por que surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água. E uniu-o à noite. (LISPECTOR, 1998a, p. 66)

Nada disso é sem sentido. Eu não enlouqueci. “Escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem.” (LISPECTOR, 1999a, p. 55). Mas, então, eu não enlouqueci ainda. Essa anotação já se inscreve no último romance de Clarice, *Um sopro de vida* (1978) e, muito embora, o subtítulo desse escrito derradeiro reencontre as *Pulsações* do coração selvagem e atravesse a reelaboração que tento aqui em vão, não, o que escrevo não é ainda a loucura. Falta muito para a loucura, estas reflexões de difícil articulação. Há um sentido, porém, não há um sentido prévio. É, ou pelo menos quer ser, sem qualquer sentido anterior, uma vez que se pressente apenas o porvir. Tento seguir a poética de uma obra que instaura a partir de si os sentidos que virão. É isso o que pressinto: Joana incorpora este “sem qualquer sentido prévio”.

A loucura é Joana adolescendo no internato e eu percebo que já não posso dizer nada sobre aquele tempo estranho que passou por mim, só o silêncio o sabe. À frente, quieta, vejo a criança. É ela ou sou eu compreendendo? Quem de nós dormindo? Quem de nós lembra essa invenção que é o passado, que é futuro? Como serão os dias de meu filho? “Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espelhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma.” (LISPECTOR, 1998a, p. 68)

6

Para além dela mesma, Joana vai brincar com o leitor. O brincar de Joana indicia a questão que, talvez, possa corresponder ao porquê e ao como desse meu projetar-me no espanto que *Perto do coração selvagem* suscita: tornar-me. É que a menina, lá no princípio, vai abrir os olhos para brincar e isso vai comover toda a narrativa: a luz de que nosso corpo se embebeda virá brusca, violenta, aqui e acolá, tomará conta do quarto, da casa, da rua, do bairro, de quase tudo no mundo todo prestes a ser sacudido. E pode ser, então, que a questão gire em torno de saber daquele filtro que o olho é; tomar consciência da energia e crescer com as coisas, com o real; realizar o humano concretamente compreendendo suas possibilidades, mas sem deixar de se espantar com o recorte que decide o que não podemos ser: porque, afinal, a luz vai tomar conta de apenas quase tudo no mundo e “Também me surpreende, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa.” (LISPECTOR, 1998a, p. 68). Talvez seja este um bom empenho: não deixar de afirmar que o recorte é sempre recorte de um todo, um todo que não sabemos e que isso é que é espantoso.

Se for isso, importa saber que qualquer construção será precária, que teremos problemas sérios estruturais: um olho não consegue se ver a si mesmo. Enquanto escrevo é preciso sempre lembrar disso: do impossível, do ovo flutuando na capa do livro. Avança sobre ele todo e qualquer projeto e, mais do que os outros, este de concentrar-se em si mesmo para, quem sabe, chegar a ser o que se é. *Perto do coração selvagem* a narrativa é fraturada, fragmentada, episódica, dizem. É verdadeira a afirmação, assim como é verdadeiro o fato de que no, tempo da leitura, um todo se revela interdito, um todo inacabado, faminto, ampliando-se para além desse primeiro romance, para fora da literatura. Vou e vejo meu filho espalhado na cama, crescendo dia após dia. Ele deve estar com fome, eu tenho que alimentá-lo; ele tem que ir para escola, eu tenho que levá-lo. Um amigo pergunta ao pai de Joana qual a sensação de ter uma guria e o pai responde assim à essa falta de chão: “às vezes a de ter um ovo quente na mão. Às vezes, nenhuma: perda total de memória...” (LISPECTOR, 1998a, p. 26).

Pode ser apenas isto: um esforço para não esquecer. Não esquecer que criança é criar, fazer disso um platô, esquecer que ele é feito de nada, para, em simultâneo, desesquecer esse nada. E, então, intuir que criar criança é o trabalho de uma vida. E que é dado a todos independentemente de que venham ou não a ter filhos: o ser humano, cada um, é a criança do real. Não esquecer: criança é o que se cria. Este primeiro romance, como um todo, é a história de Joana se tornando quem ela é, criando-se em meio as suas memórias de família, crescendo sua história. Isso já foi dito? É a narração de sua passagem, de seu crescimento em meio as coisas, da tomada de consciência do que este processo implica e, acima de tudo, da necessidade de manter-se no sentido da vigência do real, manter-se em realização, manter-se na própria passagem que é a impossibilidade redundante de um olho que se vê no tempo sem poder ver-se a si mesmo em si mesmo, por si só. Só assim consigo pensar a narrativa inacabada, como outros ainda hoje dizem. Para quem o lê de olhos e ouvidos bem abertos, *Perto do coração selvagem* é o espelho de nossa loucura, de nossa febre e ele é um espelho apenas aparentemente estilhaçado. É que quando os olhos vão pegando ritmo, sabendo regular melhor a passagem da luz, ele nos deixa ver, nos faz refletir – talvez para que possamos, se quisermos, juntar os cacos – que quem é estilhaçado somos nós.

A chuva diminuiu. Depois da insônia e do alarme que finalmente tocou, estou um caco. Houve o café apressado, o banho torturante, a bagunça do uniforme, os cabelos desgrehados em frente ao espelho. É um deus nos acuda quase sem amor nestes dias de ovo quente nas minhas mãos. Em frente ao espelho penso: preciso levá-lo para escola. A impaciência de meu egoísmo romântico resmunga: será que ele vai se lembrar disso tudo quando crescer? Quero gratidão e isso soa tão vil. Eu o vestia enquanto ele dormia até pouco tempo. Lembro de quando meu pai nos acordava para nos levar para escola. O banho torturante, gelado, de manhã cedo, continua o mesmo

de minha infância. Quando foi que eu me transformei no pai? Não consigo me concentrar em mais nada: o caminho é confuso. É preciso levá-lo para escola. Tenho mais oito romances pela frente. Uma longa jornada.

Joana “se transformava, concentrava-se em si mesma e (...) continuava lentamente a viver o fio da infância” (LISPECTOR, 1998a, p. 18). Aprende-se o quê nesta trajetória? O que é passar e continuar a viver o fio da infância? Como Joana se enxerga e se torna quem ela é? Perguntar-se sobre isso me soa próximo de perguntar: como escrever isto que nem sei se vejo, isto que talvez apenas ouço no ainda de um escuro lentamente esvaindo? Vai dar em outro escuro. Como inscrever-se nesta dissipação que é ler *Perto do coração selvagem*? Fazer dessa duração um caminho para o fluxo originário em que o vir a ser já é. No caminho para escola, tento não esquecer dessa dúvida, desse impossível.

Quero reordenar a leitura. *Perto do coração selvagem*, primeiro romance de Clarice Lispector, compõe-se de duas partes. Na primeira, dividida em nove capítulos, nos deparamos com dois planos narrativos que aparentemente alternam a infância e episódios da vida adulta de Joana. Nesta alternância conhecemos a relação entre Joana e seu pai; presenciamos uma conversa, entre o pai e um amigo, em que se revela vagas informações sobre a mãe morta de Joana; nos angustiamos com os conflitos entre Joana e os tios que a acolhem após a morte do pai, mas a mandam para um internato por não suportarem a autossuficiência e o gênio transgressor da adolescente; Joana surge como jovem adulta e casada com Otávio, suportando o peso do cotidiano e ressignificando a infidelidade do marido que se envolve com Lídia, uma espécie de negativo de Joana em termos de personalidade. Joana mal, Lídia boa; Joana arredia, Lídia pacata e conformada; Joana libertária, Lídia convencional; Joana, a selvagem, Lídia, a civilizada; Joana sem filhos, Lídia grávida. Ah! E, no entanto, como Joana precisa daquela referência para se enxergar a si própria como questão, como resposta que seja a reposição do próprio questionar! “Será um pouco disso [um pouco de Lídia] o que sempre me faltou? Por que é que ela é tão poderosa? O fato de eu não ter tido tardes de costura não me põe abaixo dela, suponho. Ou põe? Põe, não põe, põe, não põe.” (LISPECTOR, 1998a, p. 147).

Onde estou? O que mais? Ah, sim, muita coisa. Na primeira parte sabemos que a alegria de Joana, sua liberdade, “não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos” (LISPECTOR, 1998a, p. 43); e que essas percepções de ser livre confundem-se e aprofundam-se na presença do elemento líquido, imagem-questão que manifesta o conhecimento originário, a percepção mais densa e, por isso mesmo, incompreensível de si. É na praia diante do mar que Joana, após a morte do pai, compreende-se como uma pessoa. Imergindo e emergindo em uma banheira como no mar, ela se

descobre desconhecida de si mesma, “nada a rodeia e ela nada conhece” (LISPECTOR, 1998a, p. 66).

A segunda parte do livro desenvolve-se em torno do triângulo amoroso Joana, Otávio e Lídia. É, em grande parte, uma meditação sobre o sem sentido das convenções a que um indivíduo está atado socialmente. Joana é o contraponto a todas elas, mas não se nega a procurar entendê-las. É neste sentido que os episódios vão pontuando o casamento, a família, a relação com o outro na figuração do homem, dos homens com quem Joana se relaciona, bem como com o outro de si, se pensarmos no encontro que Joana terá com Lídia e na lembrança da Mulher da voz, personagem que surge ainda na primeira parte do romance. O desfecho é um diálogo consigo mesmo em que Joana se lança e nos lança em viagem, pelo mar, na e pela linguagem projetando-se como destino que reafirma aberturas, *de profundis*.

Tudo, dito assim, é tão superficial. Dizer o romance assim é como ver muito pouco o que ele é. *Perto do coração selvagem* pode ser considerado um romance de formação, mas essa definição não responde à questão mais originária: formação de quê se tudo parece performar-se? O que é que se forma no romance de formação? Quando essa pergunta pelo que se forma, ou seja, quando a questão do ser está no horizonte de uma procura, podemos simplesmente dizer que qualquer obra de arte é uma obra de formação. A resposta para questão do ser eu só a consigo na reposição daquilo mesmo que eu sou. Quando a questão do ser passa a ser a questão de ser quem se é, ela já é um tornar-se. Já demanda uma aprendizagem poética.

Na sequência da cena inicial de *Perto do coração selvagem*, após a breve dança na ponta dos pés e o desgosto de ver que as coisas ao redor, funcionando em sua ordinariiedade cotidiana, não eram nada, Joana passa a brincar de ser professora. Mas, antes, a simplicidade de sua poesia já havia insinuado a aprendizagem em uma retomada lúdica da arcaica – e, não obstante, duvidosa – percepção de que é possível conhecer tudo o que é real pelo sentido da visão. Esta primeira percepção poética (da *poiesis*), como é evidente, encontra sua condição de possibilidade na luz que irradia e esclarece as coisas conosco a partir do sol:

- Papai, inventei uma poesia.
- Como é o nome?
- Eu e o sol. – sem esperar muito recitou: – “as galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi.”
- Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
- Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...
- O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas...
- Pausa. – Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo.” Outra maior:
- “Vi uma nuvem pequena
coitada da minhoca
acho que ela não viu.”
- Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?
- Não é difícil, é só ir dizendo.

(LISPECTOR, 1998a, p. 14)

O mundo todo em sua concretude se nos dá a ver como ele é quando o sol, usina mítica de energia, vem brincar conosco: galinhas, quintal, minhocas, o próprio sol, eu, nuvem pequena. Mesmo quando não o pudéssemos ver, mesmo quando só pudéssemos intuir, o mundo se daria a ver como ele é. E, mesmo quando o dia não tem sol ao alcance da visão, a visão já o tem como sua possibilidade de ser. Então, é só ir dizendo e ele é. Mas, o que isso quer dizer? Como é “só ir dizendo”? O pai não compreendera. De algum modo, “é só ir dizendo” propõe a criação numa espécie de fluxo natural condizente com a passagem que já não parece ser apenas aquela narrada no texto e que já é o romance como um todo e que, como disse antes, já é muito além da literatura. “É só ir dizendo” evoca um deixar ser no fluxo da linguagem. Deixar fluir.

O que se nos dá a ver talvez não seja mais apenas a vida de Joana se propondo como passagem diante do leitor, mas, algo pré-passagem, um presságio, que se configura como uma proposta ao leitor para que se permita passar naturalmente pela vida, para que se deixe ler/dizer livremente por ela, para que ele se torne a própria obra a ser lida ou, pelo menos, que se torne a procura por essa obra própria. “Só ir dizendo” talvez revele os pressupostos desta passagem que é a passagem da vida e que nos toca a todos, passantes no tempo pelo dom da linguagem. Afinal, o tempo passando em nós desde quando? Desde quando aquele gotejar de momentos no forro pela fresta do telhado?

Que transponho suavemente alguma coisa... É a impressão. A leveza vem vindo não sei de onde. (...) Os momentos vão pingando maduros e mal tomba um ergue-se outro, de leve, o rosto pálido e pequeno. De repente também os momentos acabam. O sem-tempo escorre pelas minhas paredes, tortuoso e cego. Aos poucos acumula-se num lago escuro e quieto e eu grito: vivi! (LISPECTOR, 1998a, p. 174)

Eu também não compreendo, eu também não sei dizer. Não sei se já estou prestes a transbordar. É tão cedo e talvez já seja tarde demais. A luz vai entrando lenta na casa. Devo interromper o sonho de meu filho, acordá-lo? É preciso arrumá-lo, leva-lo para escola. Como acessar a delicadeza disso adormecido a tanto tempo? Joana já teria vestido e despido sua boneca para ir com suas outras filhas – cada boneca era uma filha – não para escola, mas para uma festa para a qual não sei se fui convidado.

Arlete, o brinquedo-filha-mais-querida; o carro azul que as levava todas para festa, que matava Arlete de vez em quando (quem sabe era eu morrendo de sono ao volante?); a fada que a fazia reviver; os alunos de papelão; a professora, enfim, todos podiam ser Joana brincando seriamente seu trabalho de ser criança poeta, sabedora de que, a despeito da luz do sol, sempre lhe escaparia alguma coisa da visão, as minhocas que ela não viu. Mas, também, podíamos, simplesmente, esquecer, ser do mundo-das-galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer e, mesmo assim, participar da brincadeira, porque “Todos esqueciam, todos só sabiam brincar. Olhou-os. Sua

tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com dinheiro, com o trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais” (LISPECTOR, 1998a, p. 62). Todos esqueciam, menos Joana, a professora.

Mas ela não pode ensinar nada, pois, o que ela sabe é o que ela é e não algo que se possa dar. “É que tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede diante de mim. (...) meus conhecimentos mais verdadeiros atravessam minha pele, me vieram quase traiçoeiramente... Tudo o que sei nunca aprendi e nunca poderia ensinar” (LISPECTOR, 1998a, p. 179). O que ela é, é essa aprendizagem vóbora que quase nos atraiçoa quando esquecemos de ser.

Depois da escola, eu mesmo deveria ir para o trabalho, deixar de ser pai por algumas horas e virar um profissional de alguma coisa. Ocorre que minha profissão agora é escrever. Pode-se enlouquecer disso. Escrever para tentar entender esses atravessamentos que os romances de Clarice exigem do leitor. Ocorre que eu sou o leitor e meu trabalho seria responder de que maneira sou atravessado pela obra que experimento, quer dizer, como a obra de Clarice me atravessou para eu me tornar o que sou. Mas ainda não sou, eu sinto. É ainda a duração da passagem neste romance que leio. A impressão que tenho é de que é preciso deixar de ser eu para ser outra coisa que já sou, que já é, mas que carece de ser inventada. Tornar-se é esse exercício de ficção. A invenção de uma voz pedindo a si própria que fale. Uma voz que fale a outra voz que escute e ambas girando, em ciranda, brincando de faz de conta.

Quase nunca consigo esse faz de conta: sou sempre eu sendo. Por isso, profissionalmente, sou um fracasso como muitos adultos que conheço. E isso não tem a ver com a qualidade na execução de uma ou outra atividade, nem mesmo com quão satisfeitos se está com as condições de vida que se alcançou. O fracasso é não ser isto ou aquilo, um advogado, um doutor, padre ou policial contribuindo com sua parte para o quadro social como na canção de Raul Seixas. Ouro de tolo. Acreditar-se uma função, definir o ser que somos pela profissão que professamos é muito pouco, pois o que se professa em cada um é sempre outra coisa se fazendo, outra coisa se fazendo de conta. Assim como Raulzito, personagem de Raul, Joana é a maluca por não se deixar definir, estabilizar: eles estão sempre sendo outra coisa. Metamorfose ambulante.

Não conseguir se tornar essa outra coisa, impedir que ela se faça em nós, parece, agora, ser o grande fracasso de quem se tornou adulto. De quem passou pela escola das horas, dos dias, dos meses, dos anos e, ainda sim, sabe muito pouco do tempo, o tempo sempre perdido no quando éramos tão jovens. Joana tampouco sabe do tempo. Ela não sabe outra coisa senão isto: “nada existe que escape à transfiguração” (LISPECTOR, 1998a, p. 181). Otávio, aprendiz do fracasso, reconhece: “talvez o segredo esteja aí, talvez seja isso o que eu adivinhei em você... Há certas presenças que permitem a transfiguração” (LISPECTOR, 1998a, p. 181). Joana é uma dessa presenças. Ela fora essa presença para Otávio, mas, ele “de novo não soubera ligar-se àquela mulher”

(LISPECTOR, 1998a, p. 181). Ele, um careta, pra dizer o mínimo. Ela, como tantas mulheres sobreviventes ao patriarcado, facilmente seria chamada de vagabunda. Eu não entendo isto: o que vou aprender com o fracasso de minha leitura.

De repente, pensei: não é possível ir para escola se nunca estivemos fora dela. Estuda-se tudo na escola, menos aquele estudo profundo que o essencial exige. Aprende-se tudo na escola, menos a desaprender, quer dizer, menos a deixar-se atravessar pelo não saber, por aquilo que sempre quer ser outro em nós, por aquela presença que Joana encarnava. Não sei mais confabular, será que é por isso que escrevo assim?

7

Ser qualquer outra coisa, aquele criar-se da criança, parece ser algo próprio da infância. Mas o que é infância agora que não lembro nem da minha própria criancice? A etimologia diz que infância é o estado do ser desprovido (*in-*) da capacidade de fala (*-fantilis*). Infantil seria aquele que não pode dizer. Por oposição, o adulto seria aquele que pode dizer, aquele que pode falar? Então, porque, daqui de minha idade, a mim me parece que ao adulto muito mais coisas são interditas? (Penso isso antevendo meu menino sonolento me perguntando de muitas formas a razão de ter que ir para escola enquanto trafegamos pelo inferno do trânsito suburbano e eu sem saber o que responder).

“O adulto é triste e solitário”, diz Clarice em sua última entrevista. “A criança tem a fantasia solta”, complementa. Pergunto-me se o *in-* da infância não aprofunda, em vez de negar, a fabulação querendo alcançar o humano e não conseguindo.

O diálogo entre Joana e o pai no início do romance; a irritação do adulto diante das constantes interrupções da menina que não sabe o que fazer com sua liberdade, com o seu nada ter o que fazer; a irritação com sua própria incapacidade de dar respostas para aquela liberdade toda sendo; a acolhida cheia de ternura que Joana encontra nos braços daquele homem que a põe para dormir; tudo isso parece pontuar esta diferença que o tempo faz no humano: maturidade e infância. Aprender e ensinar. O pai tropeça a impaciência do que deve ser feito enquanto a menina canta baixinho a brincadeira do que pode se fazer em qualquer coisa, do que, simplesmente, pode, simplesmente, ser:

Nunca nunca sim sim, canta baixinho. Aprendeu a trançar um dia desses. Vai para mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os a distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. “Nunca” é homem ou mulher? Por que “nunca” não é filho nem filha? E “sim”? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca? (LISPECTOR, 1998a, p. 17)

No final do dia a menina está triste de tédio por ainda não ter nada o que fazer e algo lhe vinha apertando o coração como um barulho de bonde que escutava antes de adormecer. Tudo, na

verdade, lhe parecia como esse som: “Era o abraço do pai. O pai medita um instante. Mas ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se. Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). Tudo parecia ser aquele abraço, mas com uma diferença: a menina não ia mais adormecer.

Não tenho tardes inteiras para ficar pensando o significado de uma criança não mais adormecer. Não lembro de minha criança, não a tenho mais. Mas a criança de Joana me tem quando a leio. Quando chegar da escola, vou ter certeza de que o primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem* demarca esse lugar primordial da memória familiar e da infância na vida dos seres humanos como projeto poético de possibilidades. Sim, a brincadeira com palavras e livros assinala que tais possibilidades convergem para o pensamento da linguagem no âmbito do literário: são possibilidades da linguagem, pela linguagem, na linguagem, mundos possíveis que a produção da literatura revela poeticamente. Sim, o que vai ser de Joana é o que vai se dizendo nas interpretações possibilitadas pela escrita de Clarice Lispector. Olho se enxergando? Ainda não sei. Olho vendo o impossível como possibilidade? Nunca nunca sim sim. Talvez. Não saber o que vai ser de uma pessoa, o seu destino, qual o seu quinhão, não é questão de avançar e ler as páginas finais de um livro. Não se trata disso. Trata-se de não poder fazer coisa alguma pelo outro. Não sei se quando chegar da escola vou ter qualquer certeza. E o que for se dizendo nestas interpretações – a serem feitas por mim, quando eu chegar – vai assumir, querendo ou não, minhas limitações, vai se transformar lentamente nessas fronteiras até... eu não poder mais ser eu. Só algo impossível haveria de reabrir o círculo virtuoso de possibilidades. Haveria? O sim de cada coisa, sim. Dito pela primeira vez.

Nunca nunca. E aqui estou, de volta àquela primeira cena: parado olhando sem saber dizer nada. Como despertar essa engrenagem infantil; como simplesmente ir dizendo desde a infância, se a infância está tão no passado? Ali diante de meus olhos ela ainda dorme. Um ovinho novo e vivo, quente e quieto prestes à.. Tocá-lo é quebrar o sonho, esmagar o silêncio das entrelinhas; acordá-lo é prender a fantasia, perde-la no cronômetro do adulto. Mas parece que é ele que – abrindo um sorriso meio involuntário meio irritado todo preguiça antes dos olhos – me toca e eu estremeço quando ouço: pai.

Nessa hora, a musicista de Mallarmé estica o braço e toca a asa de um anjo, executa uma peça cujos sons todos, se os há, são nada mais que silêncio. E é o poema, o poema em que ela surge, que nos dá a ouvi-lo – o silêncio. É o poema, sua escritura, que interpreta esta impossibilidade – o silêncio –, sendo-a na medida do possível. No limite do que pode cada som-palavra no fluxo da leitura. A musicista, no poema, é uma projeção do silêncio impossível, torrente atravessando e acendendo a fagulha de cada som-palavra. Fogo-fátuo, é verdade, mas vale pelo seu brilho. Atrevo-

me a dizer o mesmo sobre aquele projeto poético de possibilidades que a criança de Clarice, seu romance, encena? Levou nove meses para ser gerado, de março a novembro de 1942. Mas a experiência que ali se inscreveu é arcaica como a vida desdobrando-se sobre si mesma, célula após célula, clivagem após clivagem, do simples ao complexo, organogênese, embrião, feto, criança, adulto. A vida, como a poesia, não é do humano, não pode ser possuída como objeto, pois já é toda a possessão de nós que somos humanos, porque a vida quis esse poema em nós. Não é nossa, mas se dá em nós e, sendo no e pelo humano, atravessando-o, é ela que se constitui numa projeção do impossível na medida das coisas iluminando-se no corpo humano, esse corpo em formação, texto se enredando, rizoma enraizando aqui e ali e eu ingenuamente tentando segui-lo sem saber que o performo.

Quando aquelas primeiras palavras me chegam já há um mundo inteiro ali realizado e prestes a se realizar novamente. Porque cada um se põe como espelho diante daquele mundo e é sempre o real inteiro ali vendo-se irrigado, arraigado, no escuro da semente um incêndio se alastrando: “Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis”. Assim, o real, novamente, fertilizado de sentido faz-se, em nós, mundo vislumbrado. Memória, inscreve-se em nós, no que quer que sejamos nós, como esse mundo que vamos configurando, mundo que escrevemos. Como é que se escreve isso? Como Clarice pôde, tendo apenas vinte e dois anos, antes do casamento, antes do exílio como esposa de diplomata atrelada às rígidas convenções da civilidade, como antes de tudo ela pode mobilizar tantas engrenagens? Como escrever o que não aconteceu e dizê-lo como aquele “nunca” que se desassocia de gênero e pode ser homem, mulher, pai, mãe, filho ou filha, e parte para a procura do *genos*, para procura por saber quem disse pela primeira vez o nunca, para deixar-se naquilo que é, no presente da brincadeira, o nada a se fazer. Este nada que pode se aquietar em um sim solto magrinho e precoce da gente respirar apressado... Como, se tudo (cada palavra em nossa época) parece já estar tão acomodado, tão gordo e parado? Como, se nada nos faz lembrar da palavra criança em cada palavra adultamente pronunciada? A criança é enorme em sua simplicidade, a vida que enxergamos parece pequena em suas complexidades. Mas pode ser que as complexidades sejam as tranças que a menina acaba de aprender. Por que escrevo isso?

Ouvi realmente aquela palavra de menino se dirigindo a mim? Ou foi Joana? Vou interromper o sono tranquilo de meu menino, não porque é preciso, mas porque eu o amo. Vou acordar meu menino na narrativa daquela menina que ia adolescendo, que ia perder o pai, que ia ficar órfã e ser criada por uma tia, que seria mandada para um internato, que casaria com Otávio, que seria traída e que trairia todas as convenções antes de se deixar ir para o desconhecido de si mesma. Vou acordá-lo para que eles brinquem no palavreado aqui se fazendo, na linguagem em mim, eu indo para mim mesmo no entreabrir-se do mundo se escrevendo cada vez mais perto do

coração selvagem da velha vida. Só agora meu menino ia abrir os olhos. Como é que ele faz isso? Como é que ela fez isso? E como é que eu faço se tudo ficou complexo demais?

“E que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo?” (LISPECTOR, 1999b, p. 157) Clarice se indagava ao escrever uma crônica fragmentada para o *Jornal do Brasil* em novembro de 1968, mais de duas décadas depois da publicação do primeiro romance. “E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve?” (LISPECTOR, 1999b, p. 156). É isso o que ela continua a fazer depois de escrever cada uma das coisas que escreve, e o faz, mesmo, no exato instante em que está escrevendo tudo o que escreve, tudo o que cria: ela questiona para o resto da vida a própria possibilidade do que se cria na sua escrita. Essa também é uma impressão que tenho quando penso na transição abrupta de um capítulo para o outro em *Perto do coração selvagem*. O romance está questionando não apenas sobre a possibilidade de ser romance, mas sobre a própria possibilidade em si. É como se, diante do papel em branco, pensássemos no absurdo que é isto ser possível: o branco.

Em 1974, Ziraldo comenta em entrevista com Clarice para o *Pasquim*: “Me parece que essa ‘possibilidade’ é a principal tônica de sua literatura” e ela responde, enigmaticamente: “Talvez, talvez.” (LISPECTOR, 2011b, p. 92). José Castello, em uma breve apresentação do romance, fala que a narrativa trata da impossibilidade da vida caber nos livros, ainda que seja uma vida imaginária de personagens de ficção. Para ele, “Joana parece habitar tempos remotos, anteriores às vestimentas reconfortantes da civilização” (LISPECTOR, 2011a, p. 15) e, assim, sua presença é o próprio questionamento das regras da vida civilizada e dos complexos protocolos do cotidiano burguês o que, se pensarmos bem, incluiria toda concepção de narrativa literária, toda noção de literatura tal qual nos acostumamos a entendê-la. O questionamento pode ser, então, o que é literatura. Mas o que é literatura, neste caso, já não seria literatura, uma esfera da civilização, e sim, algo da ordem da vida natural, daquilo que está sempre em formação, em nascimento (*natura*), de tudo o que, nesta formação, pode ser vida (inclusive a civilização!), e que, desdobrando-se e trançando-se em suas próprias complexidades, vai ao encontro da ficção originária, do nascimento originário, da narrativa, enfim, vai ao encontro arte.

Como é que se escreve? Somente este encontro da vida na arte, somente neste trançado infantil (quer dizer, no abraço do possível e do impossível de ser dito) é que se sustenta a complexidade da narrativa clariceana. E, somente neste sentido, o texto pode ser entendido como capaz de receber a vida. *Perto do coração selvagem* revela isso nas entranhas, nas entrelinhas, pois, nas linhas mesmo, o que fica é a denúncia da falência desse projeto (a vida possível no texto) uma frustração como um soco no estômago. Dessa frustração emerge a percepção de “que o esforço para narrar uma vida não é um luxo, ou uma vaidade, mas a única maneira de realmente existir”

(CASTELLO. In.:LISPECTOR, 2011a, p.15). E, então, o espanto maior que o leitor chega a ter, mas sem quase perceber, é um gosto que fica na língua ecoando, a insinuação enviesada daquele texto sobre a sua própria existência e que traz em si uma sabedoria muito arcaica: a de que, talvez, o modo específico de ser humano é o questionar. Talvez, talvez. No rádio do carro, aquele bolero antigo quando eu estiver voltando para casa me fará lembrar o quê mesmo? “Eu me distraio muito, disse Joana a Otávio” (LISPECTOR, 1998a, p. 31) durante seu passeio. Sim, o questionar, pode ser... mas, é quase sempre numa distração que ele nos vem, quando não estamos esperando. Não há como saber se nosso próximo passo já é dentro do desconhecido. Apenas depois, se tivermos a coragem de olhar para traz, nos daremos conta de que já estamos no meio de alguma coisa. Que sempre estivemos.

Eu me uso como forma de conhecimento.

Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo meio, aí vai o meio.

Depois o princípio aparecerá ou não.

(...)

No que precede o acontecimento – é lá que eu vivo. Espero viver sempre às vésperas. E não no dia. O presente só existe quando ele é lembrança e só existe quando ele vai ser. (...)

Não esquecer: hoje é agora

(...)

É fascinante lembrar-se. De repente o passado é uma coisa que vai acontecer, só que já se prevê tudo o que vai acontecer. (...) Eu só sei viver as coisas quando já as vivi. (BORELLI, 1981, p. 15-17)

Acho que essa fala de Clarice diz muito sobre o tempo se manifestando em *Perto do coração selvagem*, mas, também, em tudo o que ela escreverá, posteriormente. Ecoa essa necessidade de viver no que precede o acontecimento, essa consciência de que se começa pelo meio e o princípio, somente depois, virá ou não; enfim, a procura por si como forma de conhecimento. Mas esse tempo se manifestando é um exercício de paciência, pois, também já está distante de ordinaryidade cronológica pela qual o interpretamos distraidamente em nosso cotidiano. É um tempo da oportunidade como numa das palavras gregas para dizer o tempo: *kairós*. É o tempo de maturação, o tempo próprio que leva algo a chegar a ser. Talvez, neste sentido do tempo, o texto clariceano possa ser concebido como uma ação (*poiesis*) que se põe a caminho da essência das coisas (a coisa das coisas) em seus movimentos próprios, quer dizer, na apropriação do próprio movimento que pede, que questiona outro movimento, que, por sua vez quer o próximo, o outro, o seguinte movimento para si, para fora de si. A maturação que não se desvincula da criança. Na verdade, é uma dança em que já estamos lançados, mas que, também, demanda escolhas no encaminhamento das questões com que nos configuramos, com que nos tornamos o que podemos ser.

Eu escolhi Clarice? Aparentemente sim. Mas, isso é, também, apenas uma oportunidade de perguntar para mim mesmo; perguntar com ela, que estava comigo num dia em que a vida mudou forte em mim querendo que eu me torne, também, no que eu nem sei... perguntar justamente isto:

em quê? Em que nos tornamos, nos tornaremos? E perguntar contigo, que me lê agora, e que escreves também, como eu escrevo, lendo *Perto do coração selvagem*. Escrevemos eu e tu uma resposta porque eu sozinho e tu sozinho, sem fazer nada, não sabemos, não é? Façamos nada, então. Já estou em devaneio? “Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve” (LISPECTOR, 1999b, p. 156), mas quando estamos escrevendo, não saber é mais forte, entende? É como a vida, entende? Se inscrevendo em alguém que vai nascer.

Não sei o que dizer. Queria me surpreender com isso tudo, escrever como se eu já fosse eu e não precisasse sair de mim. É perigoso. Lançar-se para fora de si é, finalmente, ser? “Se eu fosse eu’ parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido” Mas, por isso mesmo, é o que pode nos conferir “a experiência do mundo” (LISPECTOR, 1999b, p. 156), intui Clarice em outro fragmento de crônica. Essa experiência é experiência do mundo se deixando em nós como um desprendimento mútuo. Esse desprendimento personifica Joana, Joana o incorpora desde criança até... ela continua o fio da infância. Quando o mundo se desprende de nós e nós nos desprendemos do mundo na escrita, mais nos abraçamos e nos engolimos, ah, o gosto que fica! Mais nos compreendemos. Talvez, talvez. O gato que come a língua das crianças quando a memória se perde no nada, no não sei. Joana é o gato. Não, Joana é a víbora, víbora da vida, da vida que corria em seu próprio corpo sem cessar.

Não esquecer: criança é o que se cria. E o criar é só ir dizendo, ir dizendo do mundo se dando a ver como quase nada. Do nada ir dizendo, do silêncio crescendo até não caber mais no corpo, no corpo da palavra-som, da palavra-só voltando ao silêncio, isto que não sei dizer. Porque o romance, este romance de Clarice, é um poema que interpreta esta impossibilidade, incorpora o real como questão se doando no homem que não sabe o que dizer, que não sabe o que responder, que não sabe. Infantil. Que não sabe e que, por isso mesmo, é abertura para ação, para a poética inscrição de mundo que o humano arrisca ser. Não sabe e, por isso, precisa escutar. Não sabe e, por isso, conosco responde se escrevendo, se criando, sendo o que se cria. E assim, naquele lusco-fusco, naquele pirlimpimpim de se despertar mais amador do que profissional, cria-se em um devaneio poético.

Em tal devaneio não se pode mesmo saber. Não se trata mesmo de algo que se possa ensinar. É antes algo que se *enseña*¹⁹, no sentido de se fazer em senhas. Trata-se de algo que se ensina no sentido de se constituir em sinas, em destinos a serem decifrados, aprendidos poeticamente; quer dizer, compreender-se em sentidos de realização; quer dizer, trata-se de algo que se constitui em destinos e senhas a serem criados, desenhados. Para além de qualquer página, de qualquer papel. Depois retornará ao princípio. Ou não. Arriscar-se no mundo é o devaneio que a poética dos

¹⁹ O termo em espanhol tem a mesma origem de “ensinar” em português e advém da voz patrimonial do latim vulgar *insignare* “marcar”, “designar”, que posteriormente adquire valor figurado de “instruir”. *Enseñar* é da família etimológica de *seña* “sinal”, “imagem” e também “senha”.

romances de Clarice exige. Não me julgue. Não foi eu quem fez as questões. Correspondo como posso. Posso pouco.

N’A *poética do devaneio*, o homem “seria metafisicamente grande se a criança fosse seu mestre” (KIERKEGAARD *apud* BACHELARD, 1998, p. 127). Lembro dos pais de César, grandes para ele, e percebo que o que aprendi com meu filho me fez, de certo modo, maior. Resisto ao pensamento de que teria sido por isso que ele me tivera como pai: para que eu crescesse como pessoa. Pensar isso seria não ter aprendido nada. Ocorre que, dizendo isso, eu já o pensei. Já voltei a não saber nada, voltei a ser pequeno. Talvez para tentar aprender novamente, de outra posição, aquilo que sempre se esvai. O princípio que aparecerá, ou não.

É esse movimento que acontece no romance. Atrevo-me a supor que ele é retomado em tudo o que Clarice escreverá, escreveria, escreveu. Após as cenas do primeiro capítulo, lemos “O dia de Joana”, capítulo em que se avança para um dia qualquer na vida da jovem protagonista, já casada com Otávio. Na sequência, retorna-se para a infância, para o pai que conversa com um amigo. Conversam sobre a mãe morta da menina e inserem na trama essa presença, cujo papel é essencial na formação da criança. Porém, no caso da formação de Joana e no desenvolvimento da narrativa, essa presença se manifesta como ausência.

A mãe é menos uma personagem do que uma espécie de molde, matriz de uma máscara, o vazio que vai configurar o perfil dos traços, a abertura para que olhos vejam, para que boca fale, narinas respirem, e aquela conversa de adultos entrando sonolenta pelos ouvidos de Joana será um veneno vital para o surgimento da víbora estranha, do papel que Joana adulta interpretará na vida civilizada, dos que são apenas expectadores da vida. A mãe de Joana deixou marcas profundas nos personagens. Marcas que são apenas intuídas pelo leitor. Nunca fica claro se aquela matriz se destina à Joana, se é a menina que vai preencher aquele vazio, se ela apenas veste e perfaz aquela máscara da mãe, se é este fantasma que ganha corpo e encarna vingativo na protagonista, enfim. O inacabamento parece ser algo constitutivo deste episódio que se interrompe por uma cena de escola em que a estranheza de Joana espanta uma professora.

Mas agora, percebo também que aquele estranhamento com o inacabado parece ter ganhado intensidade maior pela anteposição de “O dia de Joana”. Como disse, antes do retorno à infância de Joana, houve um avanço no tempo em que presenciamos um dia da tediosa vida de casada da protagonista. Esse avanço intensifica a estranheza da narrativa cuja camada mais superficial, talvez seja a percepção do tempo não mais como uma linearidade sucessiva. É que a temporalidade do romance acompanha, em sua primeira parte, “a ordem associativa e evocativa das vivências, substitui a unidade biográfica externa pela unidade múltipla da duração que o dinamismo da consciência articula” (NUNES, 1989, p. 22). Neste dinamismo também se delineiam traços do gestual que comporá o sentido *enseñado* por Joana e pelo romance como um todo na leitura que

cada pessoa faz da obra. Depois que o segundo capítulo passa e percebemos que retornamos à infância com Joana (percebemos que aquela infância durou e seguirá durando no tempo), sentimos o movimento do verbo arcaico, musical, vindo em ondas sobrepondo passado, presente, passado, vindo em uníssono, em toda a sua extensão e profundidade como algo que vai ser; o gosto que fica é de sal e, então, sabemos que estamos mergulhados na memória e que ela nos constitui.

O que colhemos daquele dia tedioso de Joana, de alguma forma, já se antecipou nos devaneios anteriores, no próprio tédio da criança que, cansada de nada ter o que fazer, adormece. Também já se ensaiou por aqui ainda que precariamente. Alguma coisa a mais por pontuar? Sim. É que aquela certeza de Joana, “A certeza de que dou para o mal” (LISPECTOR, 1998a, p. 18), e o desejo de continuar lentamente o fio da infância naquele outro tempo, é o que estrutura a sua própria resistência em aceitar padrões socialmente estabelecidos. A presença do marido em casa é opressora. Otávio era como a interrupção de uma “alegria que não se sabe de onde vem” (LISPECTOR, 1998a, p. 22) e quando ele sai é que ela sente a possibilidade de ser inteiramente livre. Livre para não ser boa, boa esposa, boa dona de casa, boa mulher. Livre para nem mesmo saber em que pensar ou para pensar em muitas coisas rapidamente sem parar de inventar, sempre procurando possuir pela expressão (que ingenuidade a nossa!) a coisa inominada que a realidade lhe proporcionava sentir.

Sozinha, Joana não precisaria ser como Lídia, ex-noiva de seu marido, atual amante do mesmo, futura mãe do filho de Otávio. Sozinha, não precisaria ser como a esposa do professor, único interlocutor possível durante a adolescência. Ah! Aquela mulher quase bonita de sorriso ferino quase irônico que tanto humilhara a menina ao interromper a conversa dos dois amigos deixando “claro que o professor era um homem e que Joana nem sequer já era ‘moça’” (LISPECTOR, 1998a, p. 56). Ah! E eles sabiam que Joana era “dos que matariam para florescer” (LISPECTOR, 1998a, p. 53) e a esposa do professor sabia que deveria matar o mal pela raiz. Ah, e ela o fazia com uma elegância odiosa:

De novo a esposa entrou. Mudara de roupa para a noite, seu corpo forte e limitado agora atrás de uma fazenda azul. O marido olhou-a demoradamente, a expressão indefinida, um pouco estúpida. Ela suportou-lhe o olhar séria, enigmática, um meio sorriso atrás do rosto. Joana diminuiu, ficou pequena e escura diante daquela pele brilhante. Sentiu a vergonha da cena anterior tomá-la e reduzi-la ridiculamente.

— Já vou — disse.

A mulher — ou era engano? — a mulher olhou-a bem nos olhos, entendendo, entendendo! E em seguida levantou a cabeça, os olhos claros e calmos na vitória, talvez com um pouco de simpatia:

— Quando volta Joana? Precisa discutir mais frequentemente com o professor... Com o professor, dizia ela brincando com intimidade, e era branca e lisa. Não miserável e sem saber de nada, não abandonada, não com os joelhos sujos como Joana, como Joana! Joana levantou-se e sabia que sua saia era curta, que sua blusa colava-se ao busto minúsculo e hesitante. Fugir, correr para a praia, deitar-se de braços sobre a areia, esconder o rosto, ouvir o barulho do mar. (LISPECTOR, 1998a, p. 59)

“É que eu sou feia”, reconheceu arrasada ao professor sua insatisfação com o próprio corpo, momentos antes, a menina que nunca teria aquele homem para si. E ele, inutilmente tentando consolar, também já tinha dado o golpe final: “Um pouco sem forma ainda, convenho, mas tudo isso vai melhorar, não se perturbe, disse ele” (LISPECTOR, 1998a, p. 58) sem saber que aticara a maldade mais bela, que acordara de vez a víbora da vida naquele corpo crescendo, devolvido à própria noite, ao próprio silêncio, ao mar:

Na areia seus pés afundavam e emergiam de novo pesados. Já era noite, o mar rolava escuro, nervoso, as ondas mordiam-se na praia. O vento aninhara-se nos seus cabelos, fazia esvoaçar como louca a franja curta. Joana não sentia mais tontura, agora um braço bruto pesava sobre seu peito, um peso bom. (...) Estou cada vez mais viva, soube vagamente. Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha. (LISPECTOR, 1998a, p. 61)

Da experiência da derrota em face daquela mulher plenamente formada, Joana reconfigura-se em sua luta íntima a compreensão da própria maturação como uma libertação triunfal. E é também um triunfo libertário sobre a estética. É que a estética, neste caso, também denomina a força do convencional que, apesar de concentrar certo potencial revelador da realidade, parece mais impedir a liberdade criativa de Joana ao interromper a plenitude do diálogo humano, prefigurado nas conversas com o professor. A vida padronizada apenas parece impedir a força do mal, força que se encontra na metáfora daquele animal perfeito que habitava em Joana e que deveria ser solto. “Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, – repetia-se ela –, é preciso não ter medo de criar.” (LISPECTOR, 1998a, p. 18). Mas, na verdade, trata-se apenas de uma interrupção que atíça ainda mais a raiva, o amor de ser livre, como um vento que não extingue o fogo, mas o aumenta e espalha.

Por outro lado, a mesma força que se opunha ao animal era como um desejo moral de agradar que se torna poderoso em nossa vida, na medida em que se confunde com o desejo de sermos amados. Mas Joana recusa esse comércio do bem que só é merecido como uma recompensa pelo bem. A possibilidade da bondade, neste caso, não se coloca como uma oposição àquela certeza de dar para o mal, mas, sim, como algo que impede a trajetória de libertação daquele animal perfeito: “No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e ser amada por alguém poderoso como a tia morta. Para depois no entanto pisá-la, repudiá-la sem contemplações” (LISPECTOR, 1998a, p. 18-19). O que representava a bondade diante da natureza de Joana? “A bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era algo morno e leve que dava ânsias de vômito, algo que “cheirava à carne crua guardada a muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo” (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

8

A dinâmica do tempo reordenando episódios pela força evocativa das imagens é um método de composição em *Perto do coração selvagem*. Com isso não quero dizer como o romance foi feito, mas como ele se faz, quer dizer, como um caminho que se descobre no compor-se pela escrita, pela leitura, pela caminhada. É uma técnica de construção narrativa que se entranha na constituição de outros romances e contos de Clarice. As imagens evocadas não são e nem querem ser representações de uma dimensão interna, psíquica, subjetivada, como, na maioria das vezes, sugerem os estudos críticos sobre a obra da escritora. As imagens encaminhadas na linearidade da leitura são reconfigurações, transfigurações do próprio caminho, em sua concretude, que nos aproximam do protagonismo de Joana, de sua liberdade, pois, “Joana também podia pensar e sentir em vários caminhos diversos, simultaneamente” (LISPECTOR, 1998a, p. 48).

Ler *Perto do coração* como quem caminha é uma alegria como as alegrias que a protagonista enumera: um ir vendo o que já se enxergava, “mas subitamente vendo pela primeira vez, subitamente compreendendo que aquilo vivia sempre” (LISPECTOR, 1998a, p. 45); uma escuta como pensamento que se aproxima de “certos momentos da música”, da “música criando-se” (LISPECTOR, 1998a, p. 45); enfim, um dar-se pelo movimento que compõe a leitura como caminhada, a caminhada como dança, a dança como escrita de si, escrita de si como um tornar-se aquele caminho que se encaminha, portanto, um retornar para o princípio que aparecerá ou não. Quando retornei para o romance, nada se esclareceu, mas “havia muitas sensações boas. (...) Os braços livres, o coração fechando e abrindo selvagememente, mas o rosto claro e sereno sob o sol” porque já não precisava temer a falta de sentido, porque podia sentir de olhos fechados e porque parecia que certo mesmo era me largar no infinito oceano daquela loucura. Não era loucura aquele retorno eterno à cena inicial, ao primeiro romance, não. O retorno é para onde nunca se esteve, ir novamente para lá é aprender a pisar o mesmo chão “e sabendo principalmente que a terra embaixo dos pés era tão profunda e tão secreta que não havia a temer a invasão do entendimento dissolvendo seu mistério” (LISPECTOR, 1998a, p. 44).

Por isso, retornar não podia ser nem bom nem mal. Falo dessa escrita que aparenta não ter sentido, na maioria das vezes, por pisar novamente no mesmo. Não é sem razão. Pisar o mesmo é pisar a tia morta, só que, neste caso, piso antes mesmo de ter conseguido o seu amor. Não consigo a maldade de Joana. E não é por ser um homem bom, não existe mais isso de bem e mal. Não consigo por pura ignorância, por incompetência, talvez, por indisposição. Muitas vezes paro de escrever por não estar disposto a caminhar. Isto também é método de Clarice: escrever como amadora, quer dizer, não profissionalmente por ter que, mas apenas quando for insuportável não amar.

Joana jovem, recém-casada, sentindo a pressão de ter que ser uma boa esposa, ter que ser uma mulher convencional na presença de Otávio, na presença de todos, os dentes da sociedade prestes a lhe mastigar, lembra de uma cena presenciada na época de solteira: um homem, entregue à própria gula, abocanhando de modo nojento um pedaço de carne. A cena poderia suscitar, para ela e para nós, a desrazão com que o homem se relaciona com aquela bondade morna, leve, crua, mas também, o desejo contido de ela mesma devorar, destroçar, destruir-se naquela entrega. Os olhos do homem também arregalados como os da menina Joana no capítulo inicial, a expressão de ambos pareceria um mesmo gesto, não fosse o fato de ela, agora, estar indisposta com seu pobre café, à mesa vendo aquela avidez do homem a comer um “pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral” (LISPECTOR, 1998a, p. 19). O que aquele homem devora voraz – e ela “sabia que o homem era uma força” (Lispector, 1998a, p. 19) – já não era pura e simplesmente aquela bondade nauseante, mas sim, algo que, ironicamente, antropofagicamente mastigado, macerado pelos dentes selvagens, termina por nutrir o espanto no olhar da jovem observadora do homem em meio ao real: “mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade [aquele interesse]. Por ambos certamente” (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Percorre-me a sensação de que, na vida, é o romance, a escrita, a obra, que nos observa e de que nós os ignoramos completamente até que, de repente, nos cai nas mãos um livro, nos surge numa parede um quadro, talha-se uma pedra, derrete-se um metal em imagem, destila-se nos ouvidos uma melodia, um ritmo qualquer, que nos a faz provar do bem e do mal, que nos dá uma imagem de nós mesmo que nunca antes houve. Joana não saberia dizer se tinha fascínio ou repulsa pelo homem, por aquela força, a ferocidade daquela fome, aquela sede de sangue ignorante de si. Levantasse aquele homem levemente os olhos e trataria de procurar a primeira folha de parreira para se cobrir, envergonhado, do olhar de Joana. Ou não. Continuaría a se fartar sem se incomodar com aquela moça desconhecida. Ela, por seu turno, permaneceria na sensação de que, de algum modo, aquele pedaço de carne, não sendo exatamente a bondade, embora igualmente crua, poderia ser ela inteira, vivíssima, irônica, imoral.

A inexplicável ambiguidade que sentia, pondera Joana, talvez “fosse apenas falta de vida” (LISPECTOR, 1998a, p. 19) e a cena perturbadora lhe emocionava como a leitura de histórias dramáticas sobre a maldade humana. A cena e a leitura lhe comoviam instintivamente “como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha (...) estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações” (LISPECTOR, 1998a, p. 19). Ela deveria viver mais, então, roubar para si o que era seu por direito, aquela liberdade. Porque viver mais era ser livre e, “ser livre era seguir-se afinal, e eis o novo caminho traçado” (LISPECTOR, 1998a, p. 21). Vou seguir por aí.

Mas, então, leio e penso que há mais ou menos três horas deixei meu filho no colégio e que já terei que ir buscá-lo e seguir o cronograma mais ou menos rigoroso que é ter uma criança em casa, não mais ler em silêncio, providenciar comida quando for a hora, cuidar para que cumpra seus deveres de escola, arranjar tempo de brincar e preparar tudo para o dia seguinte. Como aquele dia de Joana, este meu era só mais um igual a tantos. Como o intervalo na sequência da narrativa, estas mais ou menos três horas foram tão breves. A criança voltaria. Eu teria que buscá-la e amanhã novamente, e depois e depois e depois, todo o santo dia até.. até o quê? Cansa tanto perfazer essa rotina. Valer a pena? Fosse apenas falta de vida, estes dias convencionais? Não passou a sede quando escutei a chuva de madrugada e eu nem lembro se acordei de verdade. Se eu estaria vivendo menos do que podia, agora agora, não saberia dizer.

Vou pegar de volta a criança. A criança era mestre de Joana e também de Clarice. “É mais difícil você se comunicar com o adulto ou com a criança?”, pergunta Júlio Lerner, com voz de inquiridor do DOI-CODI, naquela célebre última entrevista de Clarice na TV Cultura. E ela responde: “Quando eu me comunico com criança é fácil, porque sou muito maternal. Quando eu me comunico com adulto, na verdade, estou me comunicando com o mais secreto de mim mesma. Aí é difícil, né?” (LISPECTOR, 2011b, p.176-177). Em outra entrevista, Clarice comenta sua literatura infantil: “não tenho pretensão de dar lições de moral às crianças, mas de mostrar-lhes certos erros que os adultos insistem em cometer” (LISPECTOR, 2011b, p. 86). Joana é a percepção aguda de tais erros, mais que isso: ela é a renúncia preempatória de tais erros, uma renúncia que, cada vez mais só, vai se dizendo.

Só ir dizendo não é algo fácil de aprender, de manter ao longo da maturação. Também por isso a criança precisa voltar, por isso precisamos buscá-la sempre e, quem sabe assim, viver um pouco mais. O adulto é triste e solitário. A criança tem a fantasia solta. E ensina a partir dessa liberdade. Joana vai aprender com a criança que foi e a nós também se abre essa possibilidade: aprender com o lembrar que o romance provoca, manifesta. A criança é o que se cria. Cria-se em nós quando sentimos a mais premente necessidade de se comunicar com o mais secreto de nós mesmos, quando precisamos crescer de algum jeito. Crescer para criar. O que é isso? Joana, no final do romance vai, saber: “Ah, vivera muito (...). Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido” (Lispector, 1998a, p. 195-196) e vai apenas sentir o que jamais sua pequena cabeça humana poderia compreender:

Tropas de quentes pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu corpo assustado e o que neles valia é que encobriam um impulso vital, o que neles valia é que no instante mesmo de seu nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se, salientando como uma bolha de ar a superfície da água, quase rompendo-a... (LISPECTOR, 1998a, p. 200-201)

Joana recupera o fio da infância, busca a criança, mas não no sentido biológico da formação humana enquanto organismo. Joana recupera o criar da criança e o criar-se que a criança demanda

na vida adulta. Aprende não como quem sabe, mas como quem desconfia do já sabido para confiar no por vir. Por isso ela apenas pressentirá “que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre!” (LISPECTOR, 1998a, p. 201).

Mas isso, esse pressentimento, é Joana e Joana está muito além de seus leitores. Na melhor das hipóteses, ela é uma estranha para a maioria deles, adultos convencionais. Como nos encaminhamos para perto dela? Ela (e, agora, ressoa mais forte a epígrafe do romance retirada do *Ulysses*, de James Joyce)... ela, perto do coração selvagem da vida, abandonada e só, mas feliz, como um adulto estranho, estranho porque não parou, não interrompeu o fio criativo, estranho porque continuou a caminho.. a caminho de casa. Sim, pois, como Odisseu que quer chegar em casa, quer retornar ao seu *genos*, mas, impulsionado pelos mares, precisa, antes, experimentar-se estrangeiro ao extremo; também Joana, no extremo de sua imaturidade é convocada pelo mesmo impulso das origens que se abre como o destino que uma cartomante pode ler em nossas mãos: “O navio flutuava levemente sobre o mar como sobre mansas mãos abertas. Inclinou-se sobre a murada do convés e sentiu a ternura subindo vagarosamente, envolvendo-a na tristeza (...) o mesmo impulso da maré e da gênese, da gênese!” (LISPECTOR, 1998a, p. 197-200).

Naquele “Dia de Joana” a personagem sonha com o banho de mar, com a areia, bebe a água desse mar e, deixando-se tomar por uma memória sinestésica, percebe que poderia reviver todo o seu passado pela imaginação. Porém, diferentemente de Proust, o recordar não podia ser involuntário. O desejo de imaginar já constituía como uma vontade, uma vontade de poder, de poder ser na integridade do tempo o que só pode ser no tempo enquanto origem, tempo concreto, crescendo conosco no corpo desejante da menina.

O romance, neste sentido, é a narrativa desse desejo de retornar ao *genos* para, enfim, livrar-se dos limites da categorização cultural, histórica, da cronológica tripartição da experiência humana em infância, maturidade e velhice, que replica, atávica, a abstração do tempo em passado presente e futuro. Retornando ao *genos*, a literatura também pode se libertar da sua própria categorização em gêneros, escolas, estilos literários. Aqui, suponho de relance, uma possível chave para pensar a dificuldade de categorização da escrita clariceana se fazendo, desde o princípio, em literatura que não quer a literatura e que, por isso mesmo, se dirige para fora do habitual, para fora das convenções, para fora do alcance de sua força normalizante e estabilizadora de fenômenos, de seu poder; e segue como algo que segue e nos estranha, porque segue e se estranha até não mais poder.

É preciso entender essa trajetória. Buscar a criança a tempo, a tempo de... ser outro, tornar-me eu mesmo. Agora parece que posso entender Proust de uma outra maneira. Sua procura pelo tempo perdido é também aquela premente necessidade de ser um ser humano, o mesmo de que fala *O livro dos prazeres* e, também, os nove romances de Clarice Lispector arquitetam uma procura

pelo tempo como os sete romances que integram o romance monumental que Proust escreve. Bom, pelo menos, são esses alguns dos muitos aspectos das duas obras. O tempo buscado, tempo perdido, na verdade, é aquele tempo originário, inteiro na concretude criativa da realidade, é o tempo de criar. Este tempo nunca, a rigor, nunca se perdeu, estava ali desde sempre como nunca nunca sim sim. Por isso, no buscá-lo enquanto procura pela escrita, ele poderia ser recuperado. Poderia? Uma resposta possível é o desempenho de Joana atravessando o foco narrativo, o fato de ser ela o ponto de partida da visão que temos de quase todos os acontecimentos e personagens narrados.

Em todo caso, tanto Proust, quanto Lispector, fazem a narrativa, não de fatos, mas de suas repercussões a partir do protagonista. Com isso, a composição do romance não é apenas a busca pelo efeito de uma dimensão psicológica do sujeito, mas, sobretudo, a encenação da procura humana por compreender-se vivo na vida, questão que se coloca como leitura para ambos, leitura que se dá como partilha do impossível, enfim, a experiência narrada como uma aprendizagem possível, uma aprendizagem poética do real como doação do tempo, do tempo como encaminhamento que se deixa conduzir pela memória. Nela concentra-se, reúne-se a diversidade indizível de tudo o que se manifesta na realização do real, na composição de modos originários de compreensão a partir de uma escritura que é escuta e grafia do que se conta, quer dizer, daquele encaminhamento do tempo, do tempo nos cantando em seu segredo, seu gesto, sua longa gestação rebentando em seu próprio ser.

Em *Perto do coração selvagem*, especificamente, a dicção simples e a sintaxe direta, que caracterizam o estilo de Clarice Lispector, revela uma poética originária na medida em que rompe com certa tradição da prosa nacional, e, sobretudo, porque, ao mesmo tempo, retoma a radicalidade da *poiesis*, mobiliza a composição romanesca para uma ampla fluência de sentidos da realidade. O fluxo unificante desses sentidos manifestos nas falas entrelaçadas do discurso indireto livre se articula ao ritmo quebrado dos episódios (mais ou menos como numa rapsódia) e o resultado é uma obra dissonante que nos faz sentir como que ecos de uma memória outra, sobrepostos e que, juntos, atuam como uma duração de som alastrando-se em configurações no corpo da protagonista, dos personagens, dos lugares, do leitor, repercutindo feito uma música estranha, cheia de mistério e verdade. Algo realmente espantoso se deu naquele primeiro romance. Dá-se ainda para cada um de nós.

9

Fiquei com medo agora. Medo de não poder nunca entender essas coisas nos romances de Clarice, essas coisas que nos foram dadas, essas coisas que – se não forem dadas – fenecem. Tenho medo de não saber como dá-las a alguém. Medo infantil. De não ter mais tempo de ir buscar a criança da escola, recuperá-la de lá antes que lhes feneça a poesia toda.

Bachelard reconhece e enfatiza a relação entre poesia e infância: a infância perdurando nas pessoas é o que permitiria a inteligibilidade de um poema, a compreensão da poesia do mundo. O poeta Carlos Drummond de Andrade, em uma crônica intitulada “A educação do ser poético”, perguntava-se se a poesia não seria “um estado de infância relacionada com a necessidade de jogo, a ausência de conhecimento livresco, a despreocupação com os mandamentos práticos de viver – estado de pureza da mente” (ANDRADE, 1974, p. 16). É esse estado de coisas que Bachelard chama de devaneio, na tentativa de captar o sentido do onírico e do aprazível com que a criança sabe dar e se dar em meio as coisas que experiencia. Cada experiência comportaria o devaneio e, a criança – ela mesma uma experiência da vida – o perceberia como liberdade de ser que se inscreve no ir sendo ao longo da vida, inscreve-se no que ela tornar-se-á como memória do corpo.

O devaneio é a incorporação da liberdade que a criança experimenta. A infância passaria, a criança se tornaria um adulto e permaneceria a inscrição, a marca da liberdade como devaneio. Mas aqui, quero crer que o ser criança não simplesmente passa e fica no passado, pois ela é o que se cria, o que sempre ainda se cria, o criar-se. Ambas, criança e devaneio, seriam inscrições inexoráveis no corpo de cada um, permanecendo latentes ao longo do tempo. Latente diz acontecendo a despeito de o sabermos, acontecendo naquilo mesmo que não sabemos, no que não podemos saber, na verdade. O devaneio é o criar que a qualquer momento entra em erupção, porque sempre ativo, sempre ação, *poiesis*.

Na escola, onde entregamos os corpos de nossos filhos em sacrifício a bem da civilização, em geral, tenta-se adormecer esse vulcão, normatizar esse devaneio, murchar aqueles que matariam para florescer. Murçam como os lírios cujas as pétalas se crestam juntas ao calor do corpo daqueles que, sabe-se lá porque, não os dão aos seus amados. Clarice no devaneio de seu leito de morte é que dita esta imagem dos lírios à Olga Borelli como que para ter a certeza de que estava dando tudo mesmo. O devaneio continua e, sobretudo naquele momento extremo, Clarice conclui: “Terei que morrer senão minhas pétalas se crestariam. É por isso que me dou à morte todos os dias. Morro e renasço.” (LISPECTOR, *Apud*. GOTLIB, 2013, p. 601).

Agora o medo em mim não é mais de não entender. Fico olhando a criança brincando sem saber que eu já cheguei. O medo é de tudo o que implica entender alguma coisa. Uma primeira implicação é perder a própria coisa, deixá-la ir. Uma outra, talvez mais assustadora, é perder-se de todas as coisas, deixar-se morrer para que não se crestem as pétalas dos lírios. Entender algo implica uma erupção e seu descontrole. É como ter fé. É como ter um filho. Ambos podem ser um grande susto. A fé – deixo a narradora de *Uma aprendizagem* atravessar essa reflexão – “pode significar cair no abismo” (LISPECTOR, 1998b, p. 32). Ter um filho, pode ser a queda de uma ficha pragmática ontológica, a consciência de que já se está em abismo, de que já se é abismo e que “a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre” (LISPECTOR, 1998b, p. 32).

Ah, abismar-se com aquele mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer! Estar do outro lado da vidraça, à escuta com orelha morta! Aquele “dia de Joana”, aparentemente, é um resumo de seus dias atuais, quer dizer, do presente diegético da trama. Mas esse presente conceitual se perde em prol de uma presença inominada gritando febril, exaustiva, uma presença que atravessa Joana – “o cansaço rastejando no seu corpo” (LISPECTOR, 1998a, p. 24) –, e que se nos dá de repente “como lassidão da espera concentrando-se num movimento nervoso e rápido do corpo, grito mudo. Frio depois, e sono” (LISPECTOR, 1998a, p. 24). É que a narrativa vai, aos poucos, devastando a superfície conceitual, desestruturando a paisagem (*homo-, hetero-, auto-, extradiegetica*), ao mesmo tempo em que vai criando um outro horizonte, feito lava se espalhando depois da erupção (*ex-*, para fora, *rumpere*, quebrar, romper), grito mudo, frio depois, e sono. O magma magnífico que rompe a superficialidade da história a ser contada é, novamente, a imagem poética daquela criança, percebendo a realidade, olhando o tempo, a espera de que nada aconteça, sem saber que nada já acontece. Acontece na linguagem, no instante mesmo daquilo que, por nós, é percebido, às avessas, como a falha da linguagem em capturar a coisa em si, como se não fosse a linguagem uma coisa em si capturando-se, durando-se no tempo.

Ah, a falha bem poderia ser um dos modos pelo quais a coisa em si entra em erupção. Te falo desse medo de falhar. A coisa em si escapando no medo que sentimos é, também, o ser que somos no tornarmo-nos. O medo é, também, a consciência de que a palavra, de algum modo, decide o que somos, o que vamos sendo. “É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo” (LISPECTOR, 1998a, p. 21). Percebo que o que se deu em *Perto do coração selvagem*, o que se apresenta, para cada um, não passa de uma experiência de leitura e que, a minha, é o que se transforma lentamente no que consigo escrever aqui.

É aquela presença no instante antes do despertador, aquele presságio, aquela ausência decisiva na vida de Joana vindo com força agora. Tem horas que não entendo o que estou fazendo, como agora, olhando meu filho no balanço do parquinho da escola, ele cantando sozinho sem saber que eu o observo, sem saber que estou presente. Tenho medo de me aproximar e quebrar qualquer coisa se dando ali. Eu estudei nesta escola. O parquinho era um areal que se fazia campo de futebol. Nunca tive jeito para jogos, então ficava correndo por ali apenas para atrapalhar as partidas. Foi assim também nos outros tipos de jogos, nunca fui bom em colocar as peças, não sei bem posicioná-las, não sei me pôr, me portar, me comportar entre as pessoas, estas palavras estranhas, insuportáveis, às vezes e, por isso, eu ficava sozinho daquele jeito, mas sem cantar. Minha mãe sempre ia me pegar na escola.

Não sei se o que vou escrever a partir de agora tem a ver com o fato de ela ainda estar viva ou com a realidade de ela já estar morta. Isso, como tudo nesta escrita, talvez seja só uma impressão que me pegou enquanto eu lia “... A mãe...”. Parecia que estava indo mais para *Perto do coração* – meu deus como esgarço essa imagem – quando aquilo me esmagou como uma martelada: “como meu pai já morri, e como minha mãe ainda vivo e envelheço” (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p---) (Nem sei bem porque me atravessa esse eco tão cheio de ausência). Aquela ausência presente em todos os capítulos do romance. Talvez eu deva apenas deixar dito que ela é enorme, que a amo, que não a suporto. Que lhe sou grato de uma maneira muito rude por pura falta de jeito e por um pouco de maldade. A certeza de que dávamos, Joana e eu, para o mal era uma vocação que sabíamos desde novinhos. Como quando no dia em que resolvi ir andando para casa sozinho sem avisar a ninguém não apenas para me provar algo em uma aventura, mas também porque sabia que ia desesperar mamãe, colocando em cheque tudo o que ela teimava em considerar correto.

Joana, quando crescer, planeja ser herói. Assustava-se ao ver uma galinha nua e amarela sobre a mesa, posta para visitas. Os homens comeram as asas da galinha. Galinha assada. A mãe, só sabemos dela pela figada sem dor que dava no pai de Joana. Ele não podia esquecê-la, ela se chamava Elza. Um nome como um saco vazio. Ela, fina e enviesada, cheia de poder. “Ela não se entregava nunca” (LISPECOTR, 1998a, p. 27). Tudo isso dizia o pai ao amigo, pois não podia esquecê-la: “Via-a ainda caminhando sobre um areal, os passos duros, o rosto fechado e longínquo. O mais curioso (...) é que não poderia ter existido nenhum areal. No entanto a visão era teimosa e resistia às explicações” (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

O homem continua a confiança daquilo que só podia ser seu sonho:

Uma vez eu acordei com febre, de madrugada. Parece até que ainda sinto a língua dentro da boca, quente, seca, áspera como um trapo. Você sabe meu pavor de sofrer, prefiro vender minha alma. Pois pensei nela. Incrível. Já completara trinta e dois anos, se não me engano. Conhecera-a aos vinte, fugazmente. E num momento de angústia, dentre tantos amigos — e mesmo você, que eu não sabia por onde andava — nesse momento pensava nela. Era o diabo... (LISPECTOR, 1998a, p. 27)

Quando sofro alguma coisa como dor de doença, penso nela, na minha, a enfermeira, o anjo da guarda da família, a religiosa, o diabo que ela sempre castrou dentro de si. Tão diferente, mamãe, de si mesma. Odeio hospitais. Antes queria ser médico e ela sorria. Fiz direito. Queria-me juiz. Depois desgostei da ideia de ser herói deste tipo e foi um baque, mas ainda era um status mais que aceitável. Depois larguei tudo e foi desgosto só. Era o diabo a mãe de Joana, tinha raiva e desprezo sincero das pessoas e penso que isso é pior e também melhor do que ter amor e compaixão forçada pelo próximo. Talvez a mãe de Joana soubesse aquilo que Joana, aprendendo, nos ensina: dói ter que amar e ser bom para os outros. Sofre-se – e “você sabe meu pavor de sofrer” – nesse diferimento, neste diferir de tudo o que nasce e se arranca para ser outra coisa incerta. O parto é o início do partir. Dá medo. Depois de parir, uma mãe não demonstra mais o seu medo, pelo menos,

não mais como antes. Principalmente, quando está nos hospitais cuidando de doentes. Ela parece sentir vergonha de mostrar que não gostou de algo, que odeia, por culpa eu acho. Nem a morte ela pode odiar: foi Deus que quis e pronto, não precisa se questionar nunca sobre o que é mesmo isso que dizem ser deus. Mas a mãe de Joana era boa de um jeito muito diferente a julgar pelo pouco que se narra no romance. Em todo o caso, ninguém podia saber o que ela pensava. Os outros a (efermos?) tinham como uma doença no seio da normalidade, um tumor no peito do ordinário. Ela era uma víbora no meio do jardim familiar, aquele paraíso insano, e morreu assim que pôde.

Joana apenas fingia dormir. Fingia para nos fazer escutar algo daquela ausência em sua vida. Bem acordada nela mesma e ela, talvez, nem soubesse que a mãe lhe era bem viva como convém a uma mãe morta na vida de uma criança. Por conta disso, era também vivíssima aquela escuridão do quarto da casa familiar pesando no peito da filha, eu sei, é difícil conseguir dormir, o corpo não se acostuma com tanto pesar. Tinha medo da mãe.

É que entrefechando os olhos, deixando a cabeça cair de lado, valia um pouco como se estivesse chovendo, tudo se misturava levemente. (...) Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai. Enquanto o pai a carregava pelo corredor para o quarto, encostou a cabeça nele, sentiu o cheiro forte que vinha dos seus braços. (LISPECTOR, 1998a, p. 28)

Tenho medo de perdê-la como o cheiro de meu pai perdido para sempre. Eu já era pai. Perdido para sempre. E ela, vendo minha perdição, colocou para si, como missão na vida, salvar meu filho de mim para que eu não partisse de vez, para que eu não deixasse de ser para sempre filho. Nova rasgadura, um novo diferimento radical era inevitável. “Como meu pai já morri, e como minha mãe ainda vivo e envelheço” (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p---). É pesado carregar meu filho para casa. É pesado porque me dói deixá-lo, simplesmente, ir sozinho em seu caminho, perder-se em sua própria odisseia, perder-se apenas de mim, porque é duro perder aquela doçura. Agora eu sei: é duro porque, no fim, quem vai dormir sou eu e para sempre. Todos vamos. Mas até lá, ela vive. Há algo que preciso aprender. Elas não têm culpa de nada, as mães. A menina vai dormir e se consola pela visão que terá das galinhas no dia seguinte: não mais nuas e mortas sobre uma mesa como doentes sobre uma maca de hospital esperando que os cuidados técnicos lhes devorem, mas vivíssimas no quintal do vizinho cuidando de serem o que são, animais e suas crias.

Na cena seguinte, Joana surge na sala de aula e vinham-lhe a brisa e o silêncio do pátio do recreio, o parquinho já sem criança alguma. Então, tudo ficava mais leve a voz da professora era bandeira branca flutuante finalizando um conto de fadas: “— E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. — Pausa — as árvores mexeram no quintal, era um dia de verão. — Escrevam em resumo essa história para a próxima aula.” (LISPECTOR, 1998a, p. 29). A professora pedia, talvez sem saber que era impossível resumir uma história que não acaba nunca. Mas Joana sabia. Ela era viva. Ela era a viva prova dessa infinitude de que viemos todo nós, dessa infinita fertilidade do real que rege, trançando, todas as gerações:

— O que é que se consegue quando se fica feliz?, sua voz era uma seta clara e fina. A professora olhou para Joana,
 — Repita a pergunta...?
 Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.
 — Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.
 — Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? — repetiu a menina com obstinação.
 A mulher encarava-a surpresa.
 — Que ideia! Acho que não sei o que você quer dizer, que ideia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...
 — Ser feliz é para se conseguir o quê?
 (LISPECTOR, 1998a, p. 29)

Que ideia! Aquela mulher, queria tanto ter respostas para perguntas assim. Que ela, ao menos, tentasse se fazer a pergunta, que se dispusesse a escutar a criança sem uma resposta pronta, dada, sem nenhum clichê cristão, moralismo chinfrim, mortal, enfim, já seria alguma coisa. Talvez deva deixar uma carta para ela como fez Kafka ao pai, mas seria uma carta anônima. Não ia mudar nada, eu sei... Em resumo, talvez não devesse escrever mais nada de agora em diante. Não me entenda mal. Esta leitura não virou análise, nunca foi. Apenas é que precisou avançar para um jeito mais sincero de fingimento.

Talvez deva parar por aqui essa sinceridade. Ela não interessa mesmo a ninguém a não ser pelo fato de que quer acompanhar um movimento de escritura, desenho arriscando-se por toda a obra de Clarice Lispector. Talvez eu deva parar com justificativas e apenas ir fazendo como os romances de Clarice que vão presentificando imagens sem nenhuma pretensão de explicá-las. Propiciar a escrita como ensaio de um devaneio poético em que daríamos as mãos à imaginação e à memória, numa ciranda que nos comove e encaminha para liberdade de sermos o que somos, pois “é no devaneio que somos pessoas livres” (BACHELARD, 2006, p. 95). Mas é tão duro perder-se.

Os pais e as mães, estes primeiros professores, o sabem. Ou melhor, de vez em quando, apenas, desconfiam dessa dor, de tão incorporada que ela está ao ser que socialmente eles performam, como a humanidade em cada um e em todos coletivamente. Retornando, talvez, ao próprio devaneio, Bachelard percebe que as mães vêem seus filhos como seres incomparáveis, mas que ao longo de seu crescimento, elas se encarregam de ir determinando à criança um caminho objetivo e útil, diferente do caminho poético da infância.

Neste mesmo sentido vão se encaminhar as práticas pedagógicas: as “tias” e “tios” que os pequenos vão encontrar na escola assumem como compromisso profissional o encaminhamento da infância. Mas, esta já está determinada como lugar da subjetividade extrema, portanto, palco da irrealidade cuja importância reside no fato de que, ali, o humano ainda não é o que precisa ser. Os professores assumem o encargo do encaminhamento da infância ao seu necessário término, à sua morte paulatina que seria o ingresso no mundo da objetividade útil. Útil a todos nós, a toda a sociedade. Joana desmascara a sutileza dessa lógica: “ser feliz é para se conseguir o quê?”

Pela lógica da serventia, da utilidade, o que as crianças precisariam ser é serem objetivas e é isso o que lhes é ensinado: a objetividade de se encaixarem em um mundo já dado, determinado. Ensinam-lhe a serem objetivos e úteis a partir dos parâmetros de objetividade e utilidade que os adultos de nossa época elegeram como ponto de chegada, como aquilo que o humano deve se tornar. Todo um ideal de sucesso se concentra nisso. A fixação de objetivos úteis, desse estado a ser alcançado parece ter esquecido, justamente, daquele *a ser* que se coloca ao alcance como possibilidade no próprio étimo de todo e qualquer estado. Porque, se a realidade é a realização do movimento de tudo que é e não cessa de surgir, aparecer, crescer, dar-se, pôr-se, mas também decair, depor e desaparecer, então, o verbo *estar* já é uma manifestação do que, ao mesmo tempo, desmanifesta-se, já é a memória presente dessa (des)realização tensional. Não sei se compreendes meus passos.

Na dança do real sendo, o étimo de todo *estar* tem por raiz a partícula *-st*, que diz o ficar de pé, o manter-se que impõe alguma resistência ao fluxo do movimento, mas apenas para que ocorra a própria re-sistência, re-existência do mover-se, quer dizer, do que existe. Nossos sentidos tendem a perceber a aparência do que existe e esquecer sua desaparência, seu desaparecimento. Percebemos os estados e nos acostumamos a relacionar tudo o que os circunda, as circunstâncias, aprendemos a nos consumir nesta relativização geradora de sistemas, cada vez mais complexos. Assim, vai-se, aos poucos, nos escapando não apenas a obviedade de que as circunstâncias mudam, mas também que é intrínseco às *estaticidades* dos sistemas insurgentes o seu próprio desaparecer, a *instabilidade* de ser. Talvez seja isto, a não percepção do que sempre nos escapa, o que se vela na escolha que os adultos de nossa época fizeram no que se refere à formação humana da criança. Talvez seja o medo de perceber a *instabilidade* constitutiva da realidade, justamente, o que nos fez negá-la na *sistematização* educacional.

A professora fica estarecida, *desestabiliza-se* com aquela questão que denuncia todo este estado de coisas, pois se o sentido de tudo é conseguir algo, alcançar um estado, consegue-se o quê em ser feliz? Ser feliz, então, é o fim da história? E pode-se perceber, ainda, no silêncio que segue depois desse episódio do romance, que não é que se aponte apenas para uma necessidade de se pensar o depois do fim, o depois de uma formação para isso ou aquilo. A deposição do paradigma utilitário, objetivo, sistêmico, funcional impele-nos a pensar os modos de realização desse ser feliz como aquilo que nos preposiciona, que nos predispõe ao movimento de, não somente estarmos ou não felizes na vida, mas, sobretudo de sermos nisto que pode ser, a todo *instante*, pronunciado como felicidade da vida independentemente das circunstâncias encarnadas individualmente.

É evidente que felicidade e vida, neste sentido, também já estão para além do bem e do mal, num entre lugar que é aquele para onde se nos escapa a percepção. Para esse lugar é que nos encaminha *Perto do coração selvagem*, quer dizer, para lá ele nos pre-dispõe, ficcionalizando-nos

naquela pre-posição. Ele é um um preparo, a preparação em que se afinam caóticos os instrumentos, para o instante dos pingos d'água no forro de estar acordando, enfim, um retorno para aquele devaneio que já começou faz tempo. Faz tempo estou no areal, patético no meio do campinho de futebol que houve, no *playground* com outros adultos quase todos quase sempre esquecidos da necessidade humana de devanear poeticamente, esquecidos na dificuldade (diria impossibilidade) que seria se todos escolhessem voltar a ser crianças. Utopia. Que escolhas tomaríamos para viver a felicidade do espanto que só é possível sendo criança, sendo aquilo que se cria e cresce em meio ao mundo crescendo, movimento crescendo conosco, dançando como um todo sempre diverso?

Empanturrámos as crianças – e a criança em nós – de sociabilidade. É isso o que devemos dar às crianças? Nós as preparamos para uma vida adulta que não é delas, uma vida não criativa, estanque no ideal de uma humanidade estabilizada. Nós as preparamos para serem apenas nós mesmos, só porque não podemos mais ser tudo o que elas ainda podem ser? A tradição tem esse viés entristecido de ser também perda, dura perda daquela doçura, daquela felicidade que se balança, quase sonho, em um parquinho distante da memória daquele mesmo areal.

Penso no desespero de Clarice no leito de morte preocupada em saber entregar seus lírios sem que eles murchem. Esse é o cuidado que a arte cultiva. Esquecer-se do próprio fim para ir indefinindo-se na tensão que se instaura como um acorde, uma nota que ficará reverberando por algum tempo. Que ela seja, então, bem tocada, que o acorde seja bem executado, que se toque memória a dentro para nossa melhor composição de ser feliz. Chamo meu filho para irmos para casa e ele reclama: “poxa, queria fica me embalando mais”. No caminho, pergunto como foi a aula e ele responde: “chata...” e acrescenta, ensaiando a própria adolescência na percepção de que ia me comover: “como sempre.”

10

Algo como aquela fala rebelde insatisfeita, quase adolescente, quase romântica (mas sem nenhum romantismo), também é o que se escuta em *perto do coração selvagem*. Joana a encarna, mesmo depois de adulta. Ela que não foi criada pela mãe e pouco conviveu com o pai, não sabe e não quer lidar com a metodologia dos professores, muito menos com jeito de ser da tia que lhe sufoca. Talvez por não estar acostumada com o entulho de objetivação funcional, qualquer eco de sociabilidade lhe soa, ambigualmente, como um contraponto antagônico, castrador, mas também atraente. É, ao mesmo tempo, um insulto e um elogio à sua liberdade, pois, se por um lado, ela sente que os parâmetros do mundo social lhe agridem em seu modo de ser, por outro ela tem consciência e se regozija de acreditar que o que ela é, não compactua com esta alteridade que a todos se impõe como civilidade.

Desloco-me. Vou de um ponto ao outro, sem perceber que a presença que Joana incorpora não atravessa simplesmente um trecho de espaço, sem perceber que ela não está lá, em algum lugar a que eu vou chegar, mas aqui, à mão como algo que só saberei quando não estiver mais medindo trechos do mundo que supostamente me dizem respeito. Tento me concentrar no trânsito e me atravessa, bruscamente, um pensamento, um pensador. Com ele, muitos outros à reboque, é verdade, mas nele agora confundidos, concentrados. Seria este um sentido da crise de consciência que Benedito Nunes aponta como característica daquela primeira personagem de Clarice Lispector? Para ele, Joana encontra-se cindida e sua procura por autoconhecimento aprofunda este estado crítico, de tal forma que, quanto mais ela se esforça por observar a si mesma, mas ela perde a espontaneidade dos sentimentos e a capacidade de fruição pura e simples da vida, quer dizer, mais se distancia de si e do mundo, como se a narrativa fosse o aprofundamento de uma alienação.

Afastada do mundo, Joana está em permanente oposição aos outros. Vê no marido (Otávio) um estranho, que ela ama hostilizando, um inimigo em potencial que ela odeia amando. A vida em comum, o aconchego da paz doméstica não podem conter a inquietação que permeia sua experiência interior. Mas essa inquietação, que imprime à narrativa um tom passional envolvente, desloca o aprofundamento introspectivo do plano da análise psicológica, da microscopia da consciência a um plano ético, estético e especulativo. (NUNES, 1989, p. 20).

O tom passional, a estruturação propositalmente pensada pela autora e o correlato trabalho de linguagem enquanto forma seriam responsáveis por esse deslocamento do psicológico para o plano ético, estético e especulativo em uma escalada, em uma escala típica da filosofia ocidental, em sua idealização da história. “Joana lembrou-se de repente, sem aviso prévio, dela mesma em pé no topo da escadaria” (LISPECTOR, 1998a, p. 105). E como é difícil se retirar desse lugar tão bem escalonado, desse mundo tão bem estruturado, como é fácil não se arriscar, manter-se na higiene forjada de um pensamento metafísico, sobretudo, quando se está dirigindo pela cidade grande com o filho no banco do carona e tudo já parece ser suficientemente arriscado. Como era necessário não romper aquele casamento com Otávio, manter o *status*, “o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula” (LISPECTOR, 1998a, p. 109), conter-se na racionalidade cívica e, logicamente, obedecer às leis de todos estes trânsitos. Como é mais confortável manter certa distância objetiva de Joana, de sua selvagem rebeldia e dizer: ela, a estranha. Tê-la como objeto de estudo. O veículo a frente, ficar aqui atrás ou ter que ultrapassá-lo. Como se a posição assumida pela narrativa não fosse desde sempre o oposto desse distanciamento, como deixa explícito já o título do romance em que ela vive: *Perto do...* como se a posição assumida por este *Perto de* fosse algo fixo no espaço, algo como o menor intervalo entre uma coisa e outra, não fosse algo diferente do próprio intervalo, não fosse um automóvel, ou mais: o próprio mover-se.

Percebo com essa análise o quanto é fácil (necessário?) se afastar de si. Pois que, até então, enxergava a trajetória de Joana – e quem sabe se ela própria não ia assim pensando – no sentido de

ir se encontrando consigo mesma. E se fosse mesmo esse o sentido, quem sabe eu, a meu modo, também pudesse ir me... Percebo, porém, que não é bom ter qualquer esperança quanto a isso. Tornar-se, talvez, não se trate de extremar tal proximidade. Joana vai descer a escadaria, nem sabe se está lembrando ou recriando um acontecimento, lá do passado, lá do futuro, aqui na memória. Como é difícil saber, a cada instante, a medida da proximidade e da distância. Ligar-se àquela mulher, àquela presença que permite tantas transfigurações, provoca colisões. Otávio que o diga. E, mesmo assim, como é impossível não estar diante dessa presença: “nada existe que escape à transfiguração” (LISPECTOR, 1998a, p. 180).

Se a personagem se afasta de si, como penso ter dito Nunes, esse afastamento haveria de corresponder, em alguma dimensão reflexiva, a uma aproximação? E se “distanciar diz fazer desaparecer o distante, isto é, a distância de alguma coisa diz proximidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 158), tal proximidade seria um ir para *Perto de* quê, então? Ou não haveria nenhuma obrigação de uma coisa ter a ver com outra, ir e permanecer? Os olhos perigosamente fechados. Se antecipássemos um dos últimos movimentos do romance, leríamos Joana prestes a se lançar em viagem, prestes a ir embora, mas para onde? Para distância. É uma fuga ou um ir ao encontro, da memória, do passado do futuro, da própria presença transfiguradora?

Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido. A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. Não da casa propriamente, mas da posição da casa dentro de si, em relação ao pai batendo na máquina, em relação ao quintal do vizinho e ao sol de tardinha. Vago, longínquo mudo. Um instante... acabou-se. E não podia saber se depois desse tempo vivido viria uma continuação ou uma renovação ou nada, como uma barreira. Ninguém impedia que ela fizesse exatamente o contrário de qualquer das coisas que fosse fazer: ninguém, nada... não era obrigada a seguir o próprio começo... Doía ou alegrava? No entanto sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria. E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro. (LISPECTOR, 1998a, p. 196)

Benedito Nunes era sábio. O deslocamento a que ele se referiu não faz simplesmente um trajeto linear ascensional do psicológico ao especulativo. A adolescência que se impõe como oposição não é antes ou depois da maturidade, pois tudo é um maturar-se da infância, fio que continua espiralando-se, concentrando-se na criação de si, a criança que não para quieta. A inquietude mobilizadora do romance segue a força de uma recusa ao poder, de um não poder, de um não poder saber se depois da presença viria uma continuação, uma renovação ou nada, de um não poder saber se depois do instante vivido/lido viria um fim, um sentido ou algo que o valha fixando num ponto qualquer o distante e o próximo no deslocamento que é *Perto de*.

Esta parece ser a ambiguidade ontológica do especular: o espelho devolve a miragem. E quando nos espelhamos à protagonista do romance, sabendo que ela quer ser herói, entendemos que o ser herói é um jogo de espelhos infinitamente replicados, replicantes da mesma agonia que partilhamos, na comunidade de sermos humanos. Confiro o retrovisor, sei que o sinal vai abrir a

qualquer momento. A despeito dos diversos ângulos que cada leitura concretiza, o crescimento, a construção de sentido se dará sempre a partir daquele núcleo impossível, sempre estranho a qualquer civilidade, a rebeldia latente de um coração selvagem. Selvagem como, a seu modo, é este trânsito das coisas, suas, luzes, demarcações, códigos, buzinas impacientes.

Foi algo respondendo a isso o que senti pulsar na resposta infantil de meu filho sobre a aula? Foi isso o que Joana escutou quando pousou a cabeça sobre o peito do marido – o coração maciamente moldado em seu caminho fatal – e decidiu adiar a inevitável separação. Revi nesta ingenuidade impotente, o menino bobo e cheio de verdade que fui e que sou? É esse o legado do romance, a liberdade espetacular como maldição, o espelho turvado pelo tempo, a superfície em que se multiplica nossa profundidade atraente, mas que não pode nos ligar a nós mesmos? Ver sempre de viés, em retrovisão? Nunca poder atravessar para o outro lado da imagem. Não pegar contramãos. Não seguir em frente, portanto, mas sempre retornar, girar o pescoço para ver de onde vem a luz, essa energia radiante que seguirá iluminando nossa matéria? Saber, assim, de nossa criação sem qualquer certeza para além da criação, do criar como presença transfiguradora de tudo no tempo em trânsito?

Benedito era sábio. Lembrei dele porque, no caminho, tentando me ater ao sentido do percurso, me detive, por uma fração perigosa de segundos, na beleza de um muro coberto de hera ainda úmida daquela mesma chuva da manhã que atravessara pela fresta de meu telhado, era eu que passava por uma porta estreita e uma placa escrita Travessa da Estrela. Abro os olhos. Benedito, sua análise aponta no romance não uma mera alienação no distanciamento da personagem em relação a si e ao mundo, mas antes, uma tensão gravitacional que, a despeito da falta de encadeamento causal no plano do enredo, mantém a coesão do texto que se transfigura em espelho da linguagem. Nele, a miragem é Joana em sua inquietude:

Por um lado, sente-se capaz, “como um cavalo solto”, de transgredir todos os limites morais; mas, por outro, seus pendores anárquicos, que jamais se concretizam, refluem para angústia da liberdade, diante dos possíveis abertos da ação. Impetuosa como um instinto e aliciante como um apelo, tal inquietude, violenta mas impotente, leva Joana a um constante esforço de expressão artística, a um afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário, que mais exigente se torna quanto mais se exerce, e que mais se exerce quanto mais se frustra a expressão em que a individualidade se realizaria: “Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?” (NUNES, 1989, p. 20-21)

A ambiguidade ontológica desse specular não tem por função a realização de uma individualidade, não pretende expressar, individuar a forma brilhante e úmida, não tem sequer função ou pretensão alguma. Não tem, pois, a ambiguidade já é isto, já é a coisa brincando na criança, na menina dos olhos, irradiando e irrigando ser na carne, nos corpos virando mundo, mundo-automóvel, automovente, automotor que se questiona porque impetuosamente precisa preservar a própria instabilidade, *poiesis* em combustão que transfigura ao mesmo tempo que

conforma nossa frágil percepção de estabilidade. A ambiguidade é o pulsar que mantem o fluxo do deixar-se ir. Sangue nas veias. Combustível fóssil. É um empenho enorme manter-se *Perto do real*.

Inútil o esforço de Joana, inútil seu afã e, mesmo assim, tão necessário, tão incontornável. Sentimos pena de Sísifo porque só conseguimos nos identificar com o indivíduo, sua impotência diante da pena imposta pelos deuses, mas, de repente, seja o caso de se perguntar sobre a necessidade, ou mesmo sobre a inevitabilidade de transgressão do mundo pelo esforço aparentemente inútil que é manter algo tão estático quanto uma pedra em constante movimento. O rito é Sísifo, sua dor, sua pena, o peso da pedra que carregamos para casa, mas o mito é algo que apenas se revela no seu movimento. Isso é uma boa imagem para entender o frouxo encadeamento da trama de um romance que perfaz vigorosamente a narrativa como mítico nascedouro de mundos.

Não sei. Não me entendo mais. Aquele medo sou eu lendo. Não querer ter as rédeas nas mãos é diferente de já não as ter e este texto vai tomando a forma de um cavalo novo, o jeito de um galope desembestado, dionisíaco. Me pergunto se há algum *mal* nisso. E a pergunta me atravessa como aquela lembrança, despropositada, da frase de Nietzsche, ou aquela outra, da passagem em que Benedito Nunes analisa o romance de Clarice. Só pode ter sido por isso. É que o que Nunes aponta como dínamo dramático incorporado por Joana, aquela inquietação diante de potências extremas (sociabilidade opressora, estabilidade civilizatória de um lado e necessidade de transgressão e instinto de libertação), se aproxima daquele jogo gerador da tragédia, segundo o pensador alemão. Joana estaria, evidentemente, muito mais tendente ao dionisíaco, mas em todos os episódios do romance esse dionisíaco se deixa atrair pelo apolíneo e, talvez por isso, a configuração da personagem se dê, como salientou Nunes, em constante crise. Essa crise é reflexo da ambiguidade ontológica do especular, da especulação que atravessa não só a personagem (seu plano psicológico, nas palavras de Nunes), mais toda a construção narrativa (os planos ético e estético), alcançando, de surpresa, o leitor que se pega lendo a si mesmo, especulando-se, ou pelo menos encaminhando-se, preparando-se para isso. É este um jeito do meu medo: quem prepara-se para algo nunca chega a estar preparado. A escrita desse romance talvez tenha sido uma preparação. A leitura, certamente, o é. É algo que vai nos encaminhando àquele ponto que será chamado pela autora de “atrás do pensamento” (um dos títulos cogitados para *Água viva*, sétimo romance de Clarice Lispector), uma pre-posição, um vislumbre das condições de possibilidade do próprio pensar humano como autodiálogo, obra operando a própria realização. Vem daí, quem sabe, a impressão de inacabamento de *Perto do coração selvagem*?

Se sim, novamente, temos a ideia de movimento já sendo o movimento em si. É como aquele contínuo formal a que se refere Barthes ao tratar do entrelaçamento de fala e palavras, quando “a fala” – impossível sem as palavras –, “a fala é, então, o tempo espesso de uma gestação

mais espiritual, durante a qual o ‘pensamento’ é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras” (BARTHES, 1993, p. 141).

A gestação mais espiritual na narrativa de Lispector se transfigura em tom de prece que caracteriza os momentos finais de seu primeiro romance, uma prece que se põe a escuta das profundezas de “alguma coisa que queria falar” (LISPECTOR, 1998a, p. 197). Algo que, aos poucos, vai reconhecendo a própria humanidade no desvanecimento da ideia de imortalidade. Joana se acha eterna por sua energia vital que a comunicava com tudo ao redor, corre à frente de si mesma e retorna à própria presença, delimita-se diante de um espelho, vê-se viva e, então, percebe que já caíra em si: observa um pássaro que voou, “O silêncio ficou palpitando atrás dele em pequenos sussurros. Há quanto tempo estivera observando-o, sem sentir. Ah, então ela morreria. Sim, que morreria. Simples como um pássaro voa” (LISPECTOR, 1998a, p. 192).

A perspectiva dos limites humanos – dos próprios limites – revela, como o negativo de uma fotografia, a inconsciência criativa que se concentra no tempo, em todo e cada instante, a despeito da nossa percepção. Joana “de instante a instante caía mais fundo dentro de si própria, em cavernas de luz leitosa, a respiração vibrante, cheia de medo e de felicidade pela jornada” (LISPECTOR, 1998a, p. 192). Ela, ser de papel que é, emana, como a elaboração ficcional de uma espécie de memória, dessa percepção possível de tudo o que é impossível se doando ao leitor – ao humano – a despeito de sua vontade. Compreender-se na consciência de tal inconsciência criativa, como “um rio rolando em silêncio e sem saber” (LISPECTOR, 1998a, p. 195), seria o gesto essencial, a gestação de si. E pode ser que esta, por sua vez, seja a percepção de cada instante como criação, fluxo de deixar ser e ir dizendo. Mas isso é algo apenas prenunciado no episódio final deste primeiro romance. Trata-se de mais uma subversão daquilo que se espera de uma narrativa tradicional. Nada se fecha no desfecho, antes, projeta-se o porvir como abertura de possibilidades.

Não é à toa, embora certamente não consciente, que a linguagem no final de *Perto do coração selvagem* seja semelhante àquela que constitui *Água viva*, poema em prosa que subverte o romance como gênero literário. É possível também identificar nas entrelinhas daquele primeiro romance muitas imagens-questões que comporão os outros romances da escritora, cada um, subvertendo-se no outro, na composição de si. No entanto, se percebemos a subversão da forma como algo espantoso na construção romanesca de Clarice Lispector, é porque a realização de cada uma de suas obras, na leitura, encaminha para um pensar mais radical, mais originário em que “o movimento explica a forma” (LISPECTOR, 1998a, p. 70). É o movimento narrativo importando mais do que as posições referenciais da trama, é o movimento como eco daqueles movimentos geológicos, da terra toda, nada suaves, porém, exceto por espantosos terremotos, quase sempre imperceptíveis sob nossos pés.

É também isto em *Perto do coração selvagem*: os episódios que constituem o romance são o registro daqueles terremotos: nos desequilibram, causam fissuras nas construções, quando não as derrubam completamente e, assim, forçam a criação de novas percepções, demandam o recomeço. E qual não é o espanto quando, ao fim de cada livro e início do seguinte, sentimos como que um novo episódio principiando, novamente, aquela narrativa arcaica, aquela procura por tornar-se. Então, consternados, vemos a pedra que pretendíamos fazer avançar rumo ao topo, às vezes escorregar um pouco, retroceder apenas alguns metros de onde estava, mas também, às vezes despencar de vez para o pé da montanha esmagando coisas – plantas, animais, nós mesmos – no caminho. E lá vamos nós, novamente, construir coisas como sentidos novos sobre os escombros.

Dizendo isso, quero apontar a possibilidade de pensar o primeiro romance de Clarice Lispector como revelação de um projeto que será uma força motriz em toda sua escritura: a procura por “uma palavra que não descreve uma coisa preexistente, mas de fato é essa coisa, ou uma palavra que cria a coisa que descreve: a busca dessa palavra mística, ‘da palavra que tem luz própria’, é a busca de uma vida inteira” (MOSER, 2017, p. 164). Pontua-se também, que já se insinua nesta procura toda a consciência propiciada pela aprendizagem poética: querer a palavra que não encerra um conceito, mas aquela que se abre para o questionar sabendo que: “questionar nos conduz a uma busca, inconclusiva, pelo que nunca se nos mostrará plenamente, pois do sentido do ser de todo ente não podemos nos aproximar, só nos afastar” (FERRITO, 2014, p. 24). O questionar, neste sentido, dá-se em constante diálogo com as imagens que o movimento narrativo engendra em cada romance de Clarice. Imagens como a de Joana indo para longe, forte como a alma de um animal, aberta, inclusive, para a incompreensão de si e para a morte-sem-medo.

Isto bem pode explicar minha fixação pela primeira imagem, pelo primeiro romance de Clarice, a extensão, talvez exagerada, deste tema, seu atravessamento na vida do leitor que se esforça para tornar-se humano: é que não estou preparado. Mas o que realmente parece importar, para além de nossa ação e esforço, é o movimento poético, a ciranda da *poiesis* realizando cada coisa concretamente na narrativa criança. Não é a lógica da causalidade que entrelaça os fatos, as imagens, os personagens, mas aquele mesmo atravessamento, a interpenetração que a linguagem propicia entre uma coisa e outra, fazendo-as darem as mãos desde a primeira cena do primeiro romance, fazendo-as dançarem ao ritmo de um silêncio que as confunde, que nos confunde a ponto de... Sabermos que estamos pensando. É que pensar parece, agora, como um sentir no corpo as coisas se descobrindo, pois, “O mistério explica mais que claridade; também não indagarás de mim o que quer que seja; sou Joana, tu és um corpo vivendo, eu sou um corpo vivendo, nada mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 188).

A aprendizagem, aqui e nos demais romances de Clarice, nos dispõe, não necessariamente, para um esclarecimento, mas para a escuta daquele silêncio profundo, é algo que convoca para a

percepção da obscuridade de tudo o que se ignora, de tudo o que não se sabe, ou se sabe como confusão que, ao que tudo indica, é a fonte originária de toda luz. De tal fonte cria-se, sem saber, um ritmo, uma concentração de silêncio que nos prepara. Pensar será sentir-se tocado, será deixar-se tocar pelas ondas vibrando, será consoar com as vagas, confluir em vogais... vagar entregue ao ritmo de descobertas que passam a nos entreter e nos comover como a Joana diante do mar, reconhecendo a marca da existência atravessando selvagem, animando coisas, o real vívido, incognoscível, a graça de ser, sua realidade.

As descobertas vinham confusas. Mas daí nascia também certa graça. Como esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente a marca? (...). Interrompidas, sempre interrompidas não porque terminassem, mas porque ninguém podia leva-las ao fim. (...) linhas retas, finas, soltas – eram como pensamentos.

Outras confusões ainda. Assim lembrava-se de Joana menina diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi, com ela mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entoara ‘tudo é um’ ainda em pequena, diante do mar, ou depois, relembando. No entanto, a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência do ‘tudo é um’. Na confusão, ela era a própria verdade inconscientemente, o que talvez desse mais poder-de-vida do que conhecê-la. A essa verdade que, mesmo revelada, Joana não poderia usar porque não formava o seu caule, mas a raiz, prendendo seu corpo a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável (LISPECTOR, 1998a, p. 46)

Joana, auscultando o *logos* como Heráclito em seu fragmento 50 – “Auscultando não a mim mas o *logos*, é sábio concordar que tudo é um” (1991, p. 71) –, confundindo-se na raiz deste “tudo é um”, não poderá saber o que quer e, assim, é que ela experiencia a “realidade mesma”, a verdade manifestando-se no limite do humano em tudo o que não era mais seu, mas que se dispõe aos sentidos, como brincadeira, como o brincar que vincula uma coisa e outra, como sentidos. As ondas do mar e tudo mais cantando aquela ciranda convocam o auscultar. Este é um escutar cuidadoso que procura vínculos de invisível, os sentidos para além do som, procura o sentido próprio de manifestação de cada tipo de sonoridade. Som com som perfaz a canção. Tudo é um é o gozo das musas na cantiga de ninar que a mãe-memória vai calando quando o sonho já quer falar. Quando já se mergulhou no sono. Por isso a protagonista precisa mergulhar no silêncio. Seu mergulho não é um afundar-se em sua subjetividade, pois, a ausculta é sempre um mergulho não em mim, mas no lago, no rio, no mar, no oceano disto que já não sou eu, o *logos*, a coisa que não sei, que não se sabe. Mas também eu sou tudo é um, quer dizer, de certo modo, vige em mim cada coisa que penso. É quase uma paródia de Aristóteles escorrendo para Descartes, mas cheia de humores. A proporção de água que constitui os corpos humanos diz alguma coisa sobre isso. Isso que não sei dizer senão por mim mesmo, por meu corpo e memória.

Lembro de quando brincava com o estetoscópio de meu pai e ouvia as batidas no meu peito e fingia que não era eu ali pulsando. Quando a médica me fez ouvir o coração de meu filho no ventre da mãe, era um chacoalhar de águas, mas o silêncio continuava sendo um chiado que não se interrompia. E veja, assim como este ensaio, aquele texto vivo, aquilo a ser escrito, já não era mais algo meu, pois não era apenas em meu corpo que ele se escrevia, muito embora eu só o pudesse sentir como um afeto do corpo meu, um turbilhão sonoro chacoalhando. Mas se penso que meu corpo é no universo em expansão, então, retorno a mim e sinto que tudo está mais confuso. E me pergunto, novamente, se há algum *mal* nisso ou se já é possível pensar, realmente, para além dessa coisa de bem e mal, para além de mim, em mim.

Por outro lado, eu já te disse que essas voltas, que aqui te faço dar, querem seguir o movimento que a obra de Clarice aponta, algo que sempre se põe a caminho de, indo cada vez mais perto de, a procura de. Algo assim não se conforma e, portanto, “nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim” (LISPECTOR, 1998a, p. 69). Perdoa a falta de jeito, mas o que eu queria mesmo te dizer na vida era nada. “Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida?” (LISPECTOR, 1998a, p. 69).

Na profundidade da confusão, aparentemente, chega-se em algum lugar. Ou, pelo menos, sabe-se que realmente um caminho se faz no pensamento, pois a tarefa do pensar talvez não seja chegar, mas sim aprofundar-se nessa escuridão de não saber. O obscuro é a própria garantia de permanecer no caminho de saber. Não sei se sigo. Não, não sei e, por isso, sigo. Na escuridão.

Talvez, por isso, eu possa tentar elaborar uma justificativa para o que há de estranho neste ensaio, algo que me incomoda, também, por que não é uma escolha subjetiva. Por que, na leitura que faço, preciso me derramar tanto em certas reflexões a partir da minha suposta personalidade, porque tenho que falar de meu pai, meu filho, minha mãe, meu amor, minhas memórias, quando falo da construção narrativa que o romance elabora em torno das questões familiares? Talvez porque essa seja a aprendizagem profunda que a (não) literatura de Clarice (me) exige.

Guimarães Rosa teria dito, certa vez, que não lia os livros de Clarice para literatura, mas sim para a vida. Talvez seja para lá o rumo que tomo impelido pela escrita de Clarice, ou, pelo menos, queria muito que fosse para perto disto: vida observando a vida. Sei que falho ao me distrair no trânsito de tanta coisa. Meu deus, eu sei que aconteceu algo muito sério e que não pude evitar, Algo sem justificativa, mas que me é, simplesmente, impossível dizer.

Depois de, novamente, me assustar com as buzinas irritadas, vou tentar deixar o tráfego fluir. Acho que voltei para casa. Aparentemente, uma família almoça na sala enquanto eu, apenas aparentemente, decido tomar um banho. Até então, não conseguia saber o que acontecia nos banhos que Joana tomava para refrescar as ideias. Não podia formular em palavras que era ela, na verdade,

que era tomada por alguma coisa de repente. Era tudo tão corrido e desde que me lembro sempre imaginei Heráclito muitas horas na beira de um rio antes de entrar nele sem pensar. Acho que nunca alguém terá tanto tempo assim para só olhar a água correr, para se concentrar naquele escorrer, naquela concentração de tempo. Apenas em teoria imaginava a potência que essa imagem do banho, que esses encontros com as águas, adquirem nos romances de Clarice, ela que escolheu morar perto do mar. E não é que eu tenha compreendido razoavelmente alguma coisa desde então, mas é que a cidade em que vivo vai ficando abafada ao longo do dia, sabe? E, por isso, talvez, ou também por isso pude esquecer de algo que não sei bem o que é, ou foi essa coisa que se obrigou a parar de se lembrar em mim como ideia para perder-se em massa quente de carne, ossos e dor contra o metal. Foi assim que, tomado pela mesma água que lhe torturara pela manhã, meu corpo ingressou sem razão numa dimensão irresistível da percepção, aparentemente, todo grávido, todo obrigado, de repente, a sentir.

2. O atropelamento da realidade interior e o desmoronamento da realidade objetivada

1

A água cega e surda escorrendo por meu corpo me sabia e tomava cada vez mais. Cada centímetro da minha superfície era um enraizamento e a água ia seguindo seu caminho de abraço, rizoma oblíquo, um texto que me cobrisse de transparências as profundezas íntimas e era como se fosse eu, eu atravessado pelo espanto gelando, eu, de repente, em disparada cruzando uma cidade no escuro, eu deflagrado assim, cartucho, projétil que, quem sabe, viesse de matar alguém. Foi para aquilo ser mais que eu comecei a beber um pouco daquele sangue do tempo, daquele puro movimento de vida mineral de olhos fechados e quase me afogava todo por querer mais fundo do que suportam os pulmões. O sal pouco era eu, o suor se dissipando. Faz tanto tempo que não vou ao mar, lá no longe onde as formas e arestas, os nomes fixos imutáveis dissolvem em um tudo que o relógio ultrapassa. Mas, de algum jeito, naquele banho que nem sei se mais demorado, certamente já despido de qualquer burocracia automática, chegava-se perto da distância do mar. Agora mesmo rumava meu querer em um sentido que ia ligando as coisas sabe-se lá desde qual fundo de terra, de qual era geológica por entre estes encanamentos de mais ou menos cinquenta sessenta anos até as entranhas destas carnes de mais ou menos trinta quarenta e daqui para sabe-se lá qual vala de esgoto estuário futuro. Eu beberia tudo isso a qualquer momento e já me convencia da certeza de uma eternidade como solução do tempo e de “não poder contê-lo no corpo por causa da morte” (LISPECTOR, 1998a, p. 43), ah aquelas alegrias de Joana! Se ao menos conseguisse me manter na sensação por mais uns instantes, teria uma revelação? Pensava todas as liberdades querendo o absurdo de abrir os olhos, pois era como se as soubesse naquela escuridão que embrulhava meu corpo todo estômago. Pensava, porém, esse saber “não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p. 43). Daí que qualquer concentração minha despersionalizava no ridículo de eu estar nu. Os olhos, eu sentia por bem deixá-los bem fechados, sem nenhum sentimento, para chegar, quem sabe, ao olho d’água primordial, para ver nascente aquele movimento que é o mar, sua saudade de pântano etéreo ou ânsia de céu bêbado querendo chover sobre toda a cidade na noite de meu corpo, minha casa toda acesa, terra inteira insone daquele atravessamento do breu que é o universo porque naquela mesma manhã “a chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou[me acordara], abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água” (LISPECTOR, 1998a, p. 66) e eu, novamente, tinha me esquecido, por que precisei de um esquecimento para funcionar, mas agora que não precisava de nada que não

fosse aquilo parecendo verdade, quem sabe, quem sabe o tempo pudesse ser sem estancar dentro de mim, quem sabe eu... quem dera, pudesse sustentar mais frases assim.

Mas o que ocorreu foi que – sempre é dia de ironia – o que era uma noite em pleno meio dia me tomando de repente, de repente tomou para si seu próprio movimento. Estancou-se-me, interrompeu-me um deserto que era o branco inútil dos meus olhos abertos, o abismo todo resumido ao castanho e ao ponto negro no centro. Aquele fluxo arcaico desfeito em fino fio afinando até o ritmo monótono que passou a martelar gotas na minha testa era a fome do relógio na sala de jantar? As pessoas e aquela ausência repentina chiando quiseram me dar ainda uma esperança: de que aquela “coisa”, aquela coisa que Joana queria, poderia sim caber dentro de um parêntesis, desde que o parêntesis inventado fosse grande o suficiente e não cada vez menor como quis Russell, sua fenomenologia. Tudo seria uma questão de escala. De gota a gota, uma daquelas, por exemplo, do tamanho de sua gravidade, do tamanho de um poema de Ana Cristina Cesar, podia conter uma coisa assim:

Cada vez que não morremos parece-me que demos mais um passo para trás, progredimos no sentido inverso, chegamos, pois que nos levantamos para prosseguir. E nestes dias de indolência, oco, ânsia oculta, uma sensação de interminabilidade sobe, sobe, pelas veias sobe. Nada. Esta falta de segredo é uma chegada, no seu verdadeiro significado: chegada é sempre escala; ponto para respirar; pela penúltima vez, quem sabe. (CESAR, 2013, p. 189)

Mas nunca se sabe. Nunca foi assim. Progressão nunca foi antes de caminho, sentido, nunca foi antes de movimento. Se não foi isso, se ainda não aprendi isso lendo Clarice é que não estou pronto. Nunca se sabe quando a penúltima vez. Não estou preparado, mas, para quê? Ridículo, molhando o caminho todo até a sala, enrolado na toalha, me encontrou uma voz de mulher encaminhando-se para um brando desespero. Não estás com fome, não? “E a voz, voz de terra. Sem chocar-se com nenhum objeto, macia e longínqua como se tivesse percorrido longos caminhos sob o solo até chegar à sua garganta” (LISPETOR, 1998a, p. 74). Aqui também mora o extraordinário, pensei. Mas esse pensamento soo como consolo fajuto. E estraguei tudo. O chiado já era menos que silêncio e eu já não podia adolecer como Joana, diabólica, pegando os tios no contrapé, desconcertando-os ao, aparentemente, aceitar bem, e talvez, quase ansiar pelo internato, qualquer coisa era melhor do que aquela farsa cheia de protocolos da sala de jantar. Mas aqui era diferente, meu filho sorria com a madrasta descontraidamente, eles se entendiam tão bem e era apenas eu que me incomodava quando coisas como a falta de água aconteciam em casa.

Se era verdade que eu me identificara com Joana pelo aparente poder de interromper harmonias, não era menos verdadeiro que aquilo que era dor e desconforto de derrota em mim, nela, parecia gozo, gana e triunfo. Joana provocava tensão porque na tensão ela se fortalecia. Para ela, a quebra de expectativas, o rompimento do que quer que quisesse se manter é que era o verdadeiro fluxo de vida. O que para o leitor fosse uma falta, era para ela uma plenitude e, ao mesmo tempo, se era plenitude, precisava imediatamente cessar. Era isso: a coisa não se manter

em si e, ainda sim, ou melhor, só assim admitir a possibilidade de sua compreensão. Eu me perdia no banho e, quando fui interrompido, quando voltei a saber quem eu era aparentemente, tudo me voltou a cercar numa paz familiar e opressora, mas Joana, “quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece” (LISPECTOR, 1998a, p. 66) e isso para ela é de uma tristeza desgraçadamente alegre. É que ela é como um artifício da linguagem para revelar exatamente coisas como isto: uma alegria triste, uma tristeza feliz da vida. E por isso ela fala a partir de um lugar que para a maioria é o insuportável, o insuportavelmente instável, interrupção quando se quer prosseguir, prosseguimento quando se quer morrer. A imagem da víbora que se associa a de Joana, o ir e vir sibilante da temporalidade que vai nos mostrando o boicote de um enredo, um bote se armando e que não vem, explicita o signo caótico que ameaça qualquer construção que o leitor venha a esboçar mentalmente. Qualquer Éden criado terá no seu horizonte aquele fator de perdição. O romance, enquanto romance, se ameaça nas interrupções que o enredo sofre, mas é do fundo desses abismos de introspecção que nos vem a imagem de Joana ecoando no vazio de nossa sala de espelhos, no escuro de nossa caverna, liquefeita no oco de nosso coração. Ela é como um sangue envenenado que se oferta ao vampiro.

A narrativa que o romance enreda, em certo sentido, não apenas configura este perigo fluindo em nossas veias, mas, ao mesmo tempo, impõe uma pulsação e, com isso, propõe a compreensão de alguma estabilidade avessa à natureza de Joana. E, então o que para nós é a saúde de uma exegese cosmológica, para a protagonista é pulsão de morte. Não, não é pela incerteza voraz do real em devir que ela se angustia. Quanto a isso, Joana parece estar bem resolvida, parece estar em casa. O que a faz perder o chão realmente é perceber que, em meio ao constante devir, há simultaneamente, a necessidade de um estado de coisas em meio ao qual esse devir manifesta-se, algo como um corpo que, entre um banho e outro, entre um sono e outro, tivesse por destino apenas funcionar. Dizendo de outro modo: a narrativa que constitui o romance nutre-se do vigor que tensiona a evidente mobilidade caótica do existir na congênita necessidade de se estabelecer o cosmos, o que, para o leitor, surge como a necessidade de construir um sentido para aquela história que, inevitavelmente, se confunde com o seu sentido de ser. Foi isso o que me veio quando, molhando o chão da sala, vi meu filho e minha companheira almoçando como se não nos tivesse faltado água. Foi isso o que se disse naquela voz de mulher interrogando-me sem desejo nem esperança sobre minha fome. A fome era um tipo de sede e vice e versa (a sede, um tipo de fome), ambas, presenças de uma falta, vozes de um silêncio.

Também uma voz de mulher encontra Joana, faz com que perceba o extraordinário de ela mesma poder ir tendo várias vozes ao longo da vida (LISPECTOR, 1998a, p. 74). “Joana não a olhou mais atentamente senão quando ouviu sua voz. (...) E ali, sim, ali estava qualquer coisa que ela não esperava, uma pausa” (LISPECTOR, 1998a, p. 73-74). O diálogo entre elas é breve. A

mulher da voz não conta detalhes de sua vida, pois não quer intimidade. Mesmo assim, Joana se vê, vê sua própria narrativa (narrativa que se nos revela como o próprio romance que lemos) espelhada na narrativa que a voz daquela mulher apenas suscita e que a narradora, por sua vez, se põe a inventar como que descobrindo a si mesma:

Inclinou-se para a mulher. Chegara até ela à procura de uma casa para morar (...). Ela não tinha história, descobriu Joana devagar. Porque se lhe aconteciam coisas, estas não eram ela e não se misturavam à sua verdadeira existência. O principal – incluindo o passado, o presente e o futuro – é que estava viva. Esse o fundo da narrativa. Às vezes esse fundo aparecia apagado, de olhos cerrados, quase inexistente. Mas bastava uma pequena pausa, um pouco de silêncio, para ele agigantar-se e seguir em primeiro plano, os olhos abertos, o murmúrio leve e constante como o de água entre pedras. (LISPECTOR, 1998a, p. 74-75)

É no fundo dessa voz, viúva da história mostrando uma casa, que Joana percebe e nos dá a perceber o fundo da narrativa, a morada das várias vozes que se pode ter e que nos constitui e que nos atravessa. No fundo da voz, no fundo daquele fluxo da foz de tudo nos banhando, de repente a pequena pausa, a interrupção, uma interdição qualquer, um pouco de silêncio ao silêncio que aquilo era. E, na falta do que nos falta para matar a sede, agiganta-se o fundo de nossa narrativa, ele vem para o primeiro plano, os olhos abertos, a voz de terra se fazendo leito para o murmúrio leve e constante do que também era água e eu não conseguia perceber: “não estás com fome, não?”

A mulher da voz...

Muitos anos de sua existência gastou-os à janela, olhando as coisas que passavam e as paradas. Mas na verdade não enxergava tanto quanto ouvia dentro de si a vida. Fascinara-a o seu ruído – como a respiração de uma criança tenra –, o seu brilho doce – como o de uma planta recém nascida. (...) Ela era em si o próprio fim. (...) Foi então que escolheu um homem, amou-o e o amor veio adensar-lhe o sangue e o mistério. Deu à luz um filho, o marido morreu depois de fecunda-la. (...) Um dia, depois de viver sem tédio muitos iguais, viu-se diferente de si mesma. (...) até que a ausência de si mesma acabou por fazê-la cair dentro da noite e pacificada, escurecida e fresca, começou a morrer. (...) Não se sabe de mais nada porque ela morreu. (...) Advinha-se apenas que no fim ela também estava sendo feliz como uma coisa ou uma criatura podem ser. (LISPECTOR, 1998a, p. 76-77)

O ruído que a fascinara, a respiração de criança tenra, a ausência de si mesma, tudo isso eu também escutara ao longo do dia. É o que se escuta nos romances de Clarice. Vi tudo, naquele primeiro romance e em mim e continuava sem entender. E depois seria a queda na noite, eu pacificado, escurecido e fresco para, novamente, morrer, dormir? Quem sabe, sonhar? Em todo o caso, continuar dentro desta circularidade à espera de que alguém adivinhe uma tristeza muito grande, quem sabe uma tragédia, uma vilania, ou, mesmo, uma felicidade que dê sentido... o sentido só lá no fim. Mas era agora que eu ruminava, aleatório, meu almoço, uma galinha ao molho pardo requentada do fim de semana, goela a dentro. Parece uma boa metáfora da própria literatura.

A mulher “era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar (...). Ela não tentava qualquer movimento para fora de si” (LISPECTOR, 1998a, p. 75-76). O que Joana viu, na perspectiva do fundo da narrativa que tomava o proscênio, foi o “para fora” que ela, Joana, protagonizava e que a fazia diferente, que tornava sua narrativa diferente, pois, não era exatamente

de um fluxo que o movimento se lançava para narrar, mas de constantes interrupções. Essas interrupções são o fundo que nos fazem perceber a constância e a ancestralidade do “movimento para fora de si” que o romance engendra. A mulher da voz “nascera para o essencial, para viver ou morrer. E o intermediário era-lhe o sofrimento” (LISPECTOR, 1998a, p. 77). Mas para Joana o essencial era o intermediário, o intermédio, a mediação entre uma coisa e outra que, se por um lado distinguiria cada coisa, por outro, no fundo, mostraria tudo imediatamente naquele tudo que é um. Joana e aquela mulher “que morreu docemente como se fosse um fantasma” (LISPECTOR, 1998a, p. 77) eram imediatamente um, a despeito das diferenças, e isso era-lhe, também, sofrimento.

Depois de um instante de absorção, Joana percebeu que a invejara, aquele ser meio morto que lhe sorria e falara num tom de voz desconhecido. Sobretudo, pensou ainda, compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la. Mas de que valia qualquer raciocínio... Se se subisse ao ponto de entendê-la, sem enlouquecer no entanto, não se poderia conservar o conhecimento como conhecimento mas transformá-lo-ia em atitude de vida, único modo de possuí-lo e exprimi-lo integralmente. E essa atitude não seria muito diversa daquela na qual repousava a mulher da voz. Eram tão pobres os caminhos da ação. (LISPECTOR, 1998a, p. 78)

Logo em seguida a essa reflexão acerca do inexorável, Joana sintetiza seu sofrimento em raiva canalizada na escrita: “pegou num lápis, num papel, rabiscou em letras intencionalmente firmas: ‘A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente’” (LISPECTOR, 1998a, p. 78). Essa síntese configura a vingança de um pensamento frio e inteligente acerca do próprio conhecimento que não se conforma em saber que, no limite, precisa tornar-se em atitude de vida e que, sobretudo, deve acolher o que ignora, sob pena de não passar de mero raciocínio sem sentido, sob pena de perder qualquer sentido em face do entumescimento da vida: “Verdade ou mentira? Mas de certo modo vingar-se jogando sobre aquela mulher entumescida de vida seu pensamento frio e inteligente” (LISPECTOR, 1998a, p. 78).

Joana recebe essa lição quase como um insulto à sua inteligência e, em um raro momento no romance, ela assume o lugar de oposição em relação aos signos da vida selvagem, talvez para mostrar que a racionalidade humana é, também, um aspecto disso que se considera selvagem, ou que o selvagem enquanto signo não tem exatamente uma essência, um significado, e que este, se há, varia sempre em *função de* outra coisa e que é essa coisa, o pensamento atrás do pensamento, o que vigora no inominado, enfim, que isto, vindo adensar o sangue e mistério, é que é a coisa que realmente interessa.

Mesmo sem saber o que especificamente interessava na voz daquele ser quase morto, Joana o pode perceber e, só o pode, na medida em que se retira, pelo pensamento frio e inteligente, do fluxo que era a vida morrendo naquela mulher sem história, que era, também, a morte vivendo nela através da história criada pela narradora, espelho da história de Joana, do romance a ser lido como obra espelhando o leitor em sua própria vida e morte. Verdade ou mentira? Era o sangue grosso de galinha que eu engolia.

Depois relembrei de outros episódios daquela narrativa se dando a saltos (devo explorá-los?). Agora sentia-os como esta imagem: a pulsação de algo líquido pressionando. Relembrei o modo estranho de eles se entrelaçarem nas reflexões de Joana e de como isso ia intumescendo-a – esse era também um modo do crescimento que Joana experimentava. Mas, não apenas ela somente. Percebi que aquilo poderia ser um modo específico de as personagens de Clarice, em outros escritos, espelharem a realidade. Mimeses como criança crescendo, mimeses criação.

Joana não fazia questão de parecer nada do que ela realmente não fosse e, talvez por isso, não se exigia nenhuma transparência. Nenhum narrador, sem falseá-la, poderia lhe definir qualquer delineamento, altura, cor de olhos, cabelos, pele. Por isso a transfusão discursiva, indireta, livre, em fluxo. A luz entranhando naquela carne escura era uma mulher de papel mergulhando no rio de tudo ser um e os episódios eram pedras ou curvas no curso das águas, aqui e acolá, apenas para nos fazer saber que aquilo tem força e sentido, independentemente de entrarmos ou não no fundo daquela vida. E isto é também espantoso: se podemos saber disso, de uma tal força e sentido, mesmo sem mergulhar na leitura do romance, é porque já estamos mesmo no fundo da vida. O que me faz pensar que um livro é todo afeto, mesmo antes de chegar nas mãos dos leitores, de ser lido, mesmo antes de ser escrito. É assim porque um livro é apenas um jeito de ler o que vem se inscrevendo em cada um sabe-se lá desde quando. Livro é uma palavra apenas, como amor ou deus, felicidade, morrer, humanidade, real, dor, apenas palavras como ser e vida. Inscrevendo memória no corpo nosso de cada dia. Quem inventou o nunca?

E, ainda: nenhuma dessas palavras pode explicar coisa alguma sobre como ou porque os personagens dos romances de Clarice Lispector têm de lidar tão estranhamente com coisas como o amor, a felicidade, a dor, o morrer, o ser, a realidade, o casamento, deus e a convivência com os outros. Nenhum conceito que se finja em palavra dá conta de uma explicação. Explicação é já uma palavra cheia de dedos, cada um apontando para muitas direções diferentes. Talvez, nessa diferença que há entre os personagens de Clarice, palavras que lidam com outras palavras, talvez, nessa lida deles em nossa leitura perfaça-se uma percepção do gesto narrativo como um prisma decompondo os infindáveis sentidos a nos atravessar. Quero dizer com isso que eu sou embotado e não posso evitar a pobreza do que vou absorvendo diante do tanto que se manifesta *Perto do coração* de cada um dos outros romances de Clarice Lispector.

Selvagem, por ser uma palavra relativamente frouxa em suas fronteiras, poderia dar conta de tal amplidão. Mas uma palavra, ainda mais escrita, já perfaz um enlace que é seu limite semântico. Mesmo *selvagem* já indicia toda uma civilização. No limite, o que atravessa e comove aqueles entes de papel é, novamente, essa ambiguidade. A ambiguidade ontológica de que te falei, numa tentativa de nomear algo que possa refletir, que possa especular o próprio fluxo, percurso

que se percorra, o percorrer, a realização. Nada pode explicar o que querem as palavras nos romances de Clarice. Já eu, queria muito me espriar no mar.

2

Mas, talvez, ainda me falte a fluidez exata de já ser aquela integridade larga e profunda. Pode ser que, pelo contrário, eu já tenha me perdido, sem saber, numa diluição demasiada e que nada do que venho dizendo nos seja proveitoso. Nada? Que eu tenha já me afogado e que meu corpo venha apenas sendo arrastado por uma correnteza é uma possibilidade com a qual, receio, teremos de conviver ao longo de toda esta lida que se escreve. Desiste quando achar por bem, sim? Eu seguirei mesmo assim, como um corpo submerso, menos que isso: um fragmento de corpo, uma cabeça boiando, inscrita no fluxo de rio, suas águas rolando sempre as mesmas, sempre diversas e a cabeça delirante repetindo a mesma ladainha: não sei, não sei. Irei me engatando aqui e acolá nas pedras. Ficarei um pouco e para sempre em cada obstáculo. Oh, quanta literatura!

Foi a visão de meu chapéu preso em uma das pedras nos caminhos do rio um fator determinante na vida daquelas crianças de *O lustre*. Joana vendo da janela as galinhas no quintal, agora era Virgínia e o irmão, Daniel, personagens do segundo romance de Clarice Lispector. Debruçados sobre uma ponte frágil, mergulhando os olhos distraídos nas águas, eles descobriam a morte na correnteza brutal da vida. Mas diferentemente de Joana que comporá poemas e os dirá ao pai, os irmãos decidem silenciar sobre o acontecimento, a presença da morte na aparição de um chapéu boiando, provavelmente, de um homem, um afogado, quem sabe, arrastado pelas águas do rio. Sua repercussão, no entanto, “vai refletir-se nos jogos sombrios das duas crianças. Essa recordação secreta sela a mútua dependência afetiva, cimentada num liame de domínio e servidão, em que vivem” (NUNES, 1989, p. 24).

Muitas imagens captadas em *Perto do coração selvagem* são revistadas em *O lustre*. Neste sentido, o primeiro romance de Clarice Lispector segue constituindo, mais que um início, o próprio princípio de percurso. Um percurso que não é apenas o da escritora em sua carreira literária, mas que também pode ser de cada leitor em suas diversas trajetórias de vida. É a leitura transfigurada no percurso existencial em que se dá a possibilidade de tornarmo-nos em quem somos, seres humanos. E assim, cada um dos romances subsequentes pode representar uma nova estreia da escritora, de modo que é a obra que, cada vez, a recoloca no mundo literário, posicionando-a, e que, ao mesmo tempo, reapresenta ao leitor a perspectiva de que ele mesmo é, também, uma obra, de que ele, no fim das contas, é a obra a ser realizada na própria vida. Isso, certamente, irá exigir uma reflexão acerca de seu (pro)pôr-se no mundo como possibilidade de vir a ser.

Se todo o princípio já contém a plenitude do todo em potência, então, talvez, o primeiro romance possa ser lido como texto que já guarda em si o vigor de todo o caminhar que os demais romances reinaugurarão criativamente. Mas não posso prever isso, pois seria uma traição contra a hipótese. Melhor não haver mais hipótese alguma. Quero dizer, com isso, que o primeiro romance parece nos preposicionar no turbilhão de uma dinâmica reflexiva retomada de variadas maneiras nos romances seguintes, e que parece nos encaminhar no movimento que realiza uma aprendizagem de si como questão. Essa seria a questão que a todos se destina como necessidade de lançar-se em viagem no mistério fluído e profundo de não sabermos as coisas – sobretudo esta coisa que somos – em tudo aquilo que se supõe saber.

Joana protagoniza a preparação dessa viagem rumo ao não sabido ao despir-se das certezas que se lhe impõe como um mundo de convenções sociais-culturais com as quais não se identifica. Seu desempenho e a própria montagem da narrativa vão constituindo uma tomada de consciência sobre a necessidade de procura por um outro sentido de estar neste mundo. Isso faz com que o romance tematize a ficcionalização do real manifestada nas tentativas de Joana de captar a realidade à sua volta, ou, como nomeia-se no texto do romance, de “possuir as coisas” por aquilo que elas têm de não revelado. Tal processo desdobra-se na procura pelo silêncio da linguagem recorrente do primeiro ao último romance da escritora como vigor que impulsiona o drama de cada narrativa debruçando-o sobre sua própria poeticidade. Daí que “cada novo livro é uma viagem. Só que uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados – a mordação nos olhos, o terror da escuridão é total” (LISPECTOR, 1999a, p. 17).

Este ir de olhos vendados só é possível a partir da preposição a que cada texto de Clarice retorna, como que numa metalinguagem da existência que, por sua vez, motiva o escrever como “reflexo de uma coisa que pergunta” (LISPECTOR, 1999a, p. 16). É mais ou menos a este lugar precário que se refere Berta Waldman quando identifica nos textos de Clarice “uma compulsão que os faz dobrarem-se sobre si mesmos, numa tentativa sempre frustrada de capturar algo que ainda não foi dito” (1997, p. 8-9).

A frustração. Não é algo que te incomoda, esse não poder que se impõe? Que se impõe sobre o que se diz ser frustrado. Mas se a narrativa em Clarice, capaz de tanta comoção, pode ser caracterizada como o desdobramento de tentativas frustradas, certamente, é porque o sentido de frustração já é bem diferente do usual. Assim, se, por um lado, os protagonistas dos romances de Clarice não ganham a apreensão de uma coisa, se muitos deles não ficam sabendo de coisa alguma ao final dos romances, por outro, alguns deles e nós, leitores, saímos sabendo que “esse ‘não sei’ não é uma ignorância particular, em relação ao caso, mas o fundo das coisas” (LISPECTOR, 1998a, p. 151). O que Joana ganha não tem nome, é o desconhecido de si própria e aquilo que a liberta para a viagem inconclusa, para aprendizagem de chegar a ser o que se é naquele quando seu

movimento será pura criação. Isso parece ficar mais claro quando pensamos no trágico e melancólico desfecho de *O lustre*.

Penso que a frustração talvez seja, neste caso, uma via de acesso àquela pré-posição, ao atrás do pensamento, ao vazio em que o Autor necessita estar para escrever coisa como *Um sopro de vida*, àquele onde apenas pressentimos a possibilidade de compreensão do ser. A frustração, nos fazendo habitar uma dimensão pré-ontológica (HEIDEGGER, 2012, p. 264-268), talvez seja a cessação do poder que nos impede de ser. Um poder que advém de uma idealização do ser humano, uma humanidade ideal, uma humanização do humano, talvez, aquela “falsa humanização” que ensopa o humano como questão e que, por vezes, “impede o homem e impede a sua humanidade” (LISPECTOR, 2009, p. 158). Sim, pois, como nos dirá G.H., de um presente amadurecido, anos mais tarde, “tornar-se humano pode se transformar em ideal e sufocar-se de acréscimos... Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana.” (LISPECTOR, 2009, p. 124).

Lembras da falta de água bem na hora do banho? Pois, bem. Não sei bem quando pensei assim: a arte, quando vida, é um não em todo sim e um sim em todo não. E isso não é algo frustrante? Pois, bem. É a vida, eu pensei. E a obra de Clarice é uma procura vigorosa por escrever a vida, fazer da escrita a própria vida, vida que se inscreve na e pela Vida ao sabor daquele jogo de aproximação e distanciamento. Ao propor a suspensão do poder de um idealismo sufocante, cada obra de arte possibilita e instiga a realização de outras realidades, inscrição de outros mundos. Portanto, o que se desdobra sobre si na construção narrativa dos romances de Clarice Lispector seria da ordem de uma frustração, sim, porém, algo provocante e não apenas impeditivo do pensamento do ser, pois, realmente

Nunca se obteve nem se obtém uma definição do ser. Mas, em compensação, ganha-se sempre uma experiência essencial de seu sentido: a experiência de que o ser sempre se esquiva e desvia em todos os desempenhos de apreendê-lo, em qualquer esforço por representá-lo e defini-lo. Pois tudo o que fazemos ou deixamos de fazer serve para nos distanciar. E nunca terminamos de nos afastar. (LEÃO, 2012, p. 552)

A experiência de *Perto do coração selvagem* não se frustra ao distanciar de uma narrativa tradicional, mas pelo contrário: frustra a tradição no que ela impede o ser humano. No que ela tem de poder ser estancamento do próprio motor que imprime o movimento real. Ao se distanciar dessa possibilidade, aproxima-nos do não ser, coração de ser. Talvez, talvez. E assim, não há frustração no sentido comum, pois, a tessitura dos romances de Clarice Lispector sempre desencadeia a percepção desse distanciamento do que é para o que não é, portanto, para o que pode ser. É o que se configura em diversas imagens que se abrem como questões que se enredam na constituição do narrar dando-lhe continuidade para além do texto. Os passos de um bolero aquele vai e vem, aquele

ir que é voltar do questionar. *Siempre que te pregundo que cuando, como y donde, tu siempre me respondes: quizás, quizás, quizás.*

Parece ser assim que cada romance, reelaborando este método narrativo, culmina em episódios que reverberam aquela liberdade que Joana vivencia no final de sua saga, em sua vigem rumo ao desconhecido. Por isso não chegamos a sentir que estamos perdendo tempo pensando, pensando, como na letra do bolero de Osvaldo Farrés. Não chegamos. Nunca terminando de se afastar, a prosa clariceana se encaminha na sincronia do retraimento do real, automotivo de realização, que, ao retirar-se de tudo o que supomos saber, nos lega o não saber como dádiva propulsora do procurar.

Então, o que supomos saber? Certamente muita coisa. Certamente sabe-se muito sobre o ser humano e sobre como ele deve se tornar o que é, sobre sua sede e fome de ser. Muito do que se conhece em nossa época são desdobramentos possíveis de uma *paidéia metafísica* cujo início pode ser identificado ao pensamento de Platão e Aristóteles. O empenho desse pensamento, que principia o mundo ocidental, encaminha a interpretação da aprendizagem necessária, do “tornar-se”, como um ir chegando a ser quem se é, conhecendo a si e ao outro como um constante recolocar-se teoricamente na realidade. Mas teórico queria dizer um ver atentamente a fisionomia do que se mostra, do que é vigente em tudo o que se revela no sentido²⁰, saber sendo este sentir. Com ele, saber, com ele, sentir, consentir com ele, o que nele se propõe: uma com-ciência da vida, uma convivência. Teoria é este “relacionamento transparente [do homem] com os perfis e as fisionomias do real” (HEIDEGGER, 2012, p. 45). É transparente porque ambos deixam-se transparecer uns nos outros, encaminham-se uns nos outros, a luz vindo e fazendo a vista que se doa. A vigência desse encaminhar demanda atenção e cuidado. É um “cuidado de si”, portanto, pois trata-se manter-se consciente, de não se perder de vista o que sempre se retira da visada, da vida. E porque se retira, continua a dispor uma pro-cura.

Na prática, toda teoria é procurar enxergar o próprio limite, ser com a percepção desse limite. O limite, o que se retira da vida, ou pelo menos, do nosso convívio, é morrer. Cuidar de si seria, ser para morte, estar consciente disso, nos dirá Heidegger. Mas também poderíamos imaginar o estoicismo de Sêneca, em que este *para a morte* é uma constante aprendizagem: “deve-se aprender a viver por toda a vida e, por mais que te admires, durante toda a vida se deve aprender a morrer” (SÊNECA, 2008, p. 41). Uma vez vivos, homens e mulheres formam, a partir de seu convívio, uma sabedoria em torno de si mesmos e de seus limites, limites mesmo do que seja isto:

²⁰ "O termo "teoria" provém do verbo grego *theorein*. O substantivo correspondente é teoria. Estas palavras têm de próprio uma significação superior e misteriosa. O verbo *theorein* nasceu da composição de dois étimos: *thea* e *horáw*. *Thea* (veja-se teatro) diz a fisionomia, o perfil em que alguma coisa é e se mostra, a visão que é e oferece. Platão chama esse perfil em que o vigente mostra o que é, de *eidos*. Ter visto, *eidenai*, o perfil é saber. O segundo étimo em *theorein*, o *horaw*, significa: ver alguma coisa, tomá-la sob os olhos, percebê-la com a vista. Assim resulta que *theorein* é *thean horan*: visualizar a fisionomia em que aparece o vigente, vê-lo e por esta visão ficar sabendo e sendo com ele" (HEIDEGGER, 2012, p. 44).

mulheres e homens, sua mortalidade. Presume-se que o humano venha a se impactar na consciência da fatalidade da morte. Saber é saber da morte, quer dizer, do que, no limite, não se pode saber. Aí uma raiz do espanto: do não poder saber, mulheres e homens co-nascem, conhecem, geram o conhecimento, dão frutos, reengendram o espanto no mundo. E o espanto moveria, novamente e novamente, a procura até essa procura se tornar procura por sentido para aquele choque arcaico, o que, no limite, é um modo de ressentir-lo, trazê-lo para uma experiência presente, sofrer, hoje e sempre, aquele, este impacto. Outro.

Se é isso o que se quer na experiência artística, não sei bem dizer. Se se trata de pressentir ou ressentir o espanto doído de se saber frágil, mortal, se é para preveni-lo de alguma forma, de alguma forma obter um remédio, um fármaco, um paliativo que nos recolocque no mundo-das-galinhas-que-não-sabem-que-vão-morrer... ah, não sei. Não sei se uma parte de mim almoça e janta ou se a outra se espanta. Em qual das partes estaria aquele cuidado de si? Traduzir uma parte na outra parte o que, como propõe um poema de Ferreira Gullar, é questão de vida ou morte, será arte? Traduzir-se, dizer-se inteiramente, digo, integralmente, será uma educação na medida em que se projeta para além de qualquer das partes? A cura do procurar é uma resposta completa, ou uma reposição da possibilidade de um todo? Procura e cuidado são essas questões.

Por serem questões, quer dizer, por serem proposições constantes de abertura, são muitas as possibilidades de desdobramento do que seja aquele cuidado de si a que deveríamos nos encaminhar. Porém, ao longo da história ele vai sendo interpretado cada vez menos como uma necessidade ética firmada na concretude de sempre procurar. Cada vez mais, o que se impõe é o fechamento dos possíveis caminhos da procura, em prol de proposições já firmadas como correção. Correção sempre relativa a uma suposição do real. Em determinado momento, o que supomos saber passa a ser saber e, este, passa-se por verdade sabida que nos possibilita novas suposições. Porém, neste encadeamento, vamos esquecendo de que são suposições limitadas os nossos platôs e de que, a cada limite alcançado, a cada passo dado, ressurge a necessidade do cuidado, a necessidade de repormo-nos naquela preposição, naquela possibilidade de e para possibilidades que é o abismo, o fundo sem fundo do questionar.

O cuidado, em um sentido assim, passa ser a reiteração da necessidade de se cuidar. Uma necessidade apreensiva, mas também compreensiva, pois procura manter-se aberta aos perigos do que periga não sermos. Não esquecer que a mesma cura do cuidado é a cura da curiosidade. Talvez, o esquecimento desse sentido de cuidado seja um dos aspectos do esquecimento da questão de ser (HEIDEGGER, 2012), esquecimento da necessidade humana de se questionar que é matriz geradora da própria tradição *metafísica*, o nada que sustém sua *paideia*.

Não obstante esquecida de seu princípio, essa tradição nos alcança, hoje em dia, sistematicamente compartimentando, esquadrinhando, segmentando o fluxo de vida, de acordo

com as diversas suposições dos saberes circunstancialmente legitimados, os conhecimentos corrigidos passam a co-regentes de nossas ações. São eles que apontam o que devemos nos tornar, nos dão um ideal de humanidade para seguir, iluminam os caminhos do porvir, esclarecem, previamente nossas dúvidas, nos dão certeza de saber. Como chegamos até aqui? Medido os passos, cuidadosamente? É o que se presume. E como esse caminhar até aqui pode ser raciocinado, supomos que é pela razão que devemos seguir, o que tende a excluir do horizonte qualquer possibilidade que não possa ser raciocinada. O que não pode ser sabido assim (a morte) é abstraído do mundo e recolocado para fora do tempo em novíssimos sistemas de transcender, transcender, transcender até... até o esquecimento. Esquecimento de que só o já caminhado pode ser raciocinado esquecimento de que o a ser caminhado não tem medida. Esquecimento de que a vida é aqui e agora, no que em *Água viva* será o “instante-já”, na encruzilhada do corpo às vésperas de morrer.

3

Porque te digo isso agora? É que esqueci de algo, talvez, essencial. É que estou pensando na trajetória de Virgínia que “vivía sempre a beira das coisas” (LISPECTOR, 1976, p. 14) a beira de si, medindo passos, gestos contidos, alheia à necessidade de tornar-se:

Quanto a si própria ela não sabia sequer adivinhar o que podia e o que não podia, o que conseguiria apenas com um bater de pálpebras e o que jamais obteria, mesmo cedendo a vida. Mas a si própria concedia o privilégio de não exigir gestos e palavras para se manifestar. Sentia que embora sem um pensamento, um desejo ou uma lembrança, ela era imponderavelmente aquilo que ela era e que consistia Deus sabe em quê. (LISPECTOR, 1976, p. 20-21)

Penso no esforço da linguagem em se ater ao próprio fluxo, surgindo como uma espécie de negativo do desenvolvimento constantemente represado da história de vida da protagonista, a vida nela querendo, aqui e acolá, seguir, romper no tempo, mas sendo reiteradamente estancada. É um esforço como esse, de mão dupla, que caracteriza a narrativa em *O lustre*. Penso nessa imagem do título como algo que está aceso irradiando, mas lembro, que no romance, se trata de um objeto pendurado numa casa antiga, morada de uma tradição que, se um dia foi rica, agora, é ruína e decadência. Ele fica apagado, esquecido, quase o tempo todo na narrativa, quando muito (e isso é já mais a impressão que o romance deixa na gente do que um fato ali narrado) a luz fica oscilando, um mal contato, mostrando e escondendo as trajetórias como um vagalume que voasse no meio do mato, e, no entanto, menos que vagalume, porque preso a um teto de antessala, uma ideia meio abstrata de lustre que um vento vem e balança, “aquela existência de gelo” (LISPECTOR, 1976, p. 14), aquele “grande e trêmulo cálice d’água” represando, “prendendo em si a luminosa transparência alucinada” (LISPECTOR, 1976, p. 315). É isso, ele se apaga nas palavras outras, modernas, que encampam a semântica do jogo, o mesmo jogo originário, do que se dá a ver. É

significativo quando algo, uma face, o dia, um quarto se ilumina, quando uma réstia por ali persiste em abajur, lamparina, enfim, claridades, no mais das vezes, cinzentas, surdas que tanto esclarecem quanto obscurecem toda aquela história. É só no final do romance, em uma lembrança de Virgínia que retorna de trem para uma esperança de cidade grande, que ele vai aparecer “pela primeira vez todo aceso, na sua pálida e fria orgia – imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre.” (LISPECTOR, p. 315). Mais metáfora do que objeto, seu referencial é a própria abstração, talvez, um ideal em ruínas.

Aderir ou não a este ideal abstrato, parece ser o que se impõe, na torrente de nossos dias, arrastando o corpo morto do homem, daquele sujeito imaginado. Ele engata aqui e ali, quando deveria ser ele mesmo algo como uma pedra de sustentação, ponto fixo no turbilhão, quando não a própria fonte, a razão de ser do saber em progressão positiva, rumo ao próprio esclarecimento. Se ele não fosse essa utopia, o homem morto, deveria, pelo menos, procurar ser. É nessa perspectiva que aquele cuidado de si passa a constituir o eixo de todo saber filosófico, embasando as diversas práticas pedagógicas logicamente estruturadas naquele sistema educacional em que internamos nossas crianças. A menina Virgínia, seu irmão, Daniel são crias dessa sistematização de que a instituição escolar é apenas um reflexo. Não lembro de passagens do romance em que as crianças estejam na escola. Mas se sabe que elas, crias mansas, boas crianças, precisarão sair da Granja Quieta, no interior de Brejo Alto, serão mandadas para estudar “línguas, piano e comércio” na cidade. A irmã mais velha, não teria esse destino: decepcionara os pais certa vez e, desde então, “o pai não olhava para Esmeralda como se ela fosse morta”. Com ela, “dissera ele, não faria o mesmo porque ‘animal só se solta de casa sem dentes’” (LISPECTOR, 1976, p. 18). Ah, ecos de Joana... era o mal, novamente. Mas agora relegado a sua jaula de segredo, ao confinamento, porque é mesmo como um bicho de que não se pode arrancar os dentes. Naquele ambiente, na ambiência que o romance reverbera, a procura por compreender passa a ser uma busca por apreender, quer dizer, de apreensão diante do real, numa tentativa frustrada e frustrante de silenciar aquele espanto no princípio do ser humano: na correnteza da vida, a presença da morte.

É isto se dando na correção da linguagem com que te disse o que acabo de dizer. É isso se dando quando a linguagem (a linguagem-questão) já não pode prescindir de ser discursiva e deve ser amenizadora de tensões, esclarecida, esclarecedora, uma luz, um lustre, neste vestíbulo curto que é a nossa vida na Vida. Ser a criança contemplando o rio ou o corpo arrastado pela força das águas aparece sob tensão em *O lustre*, quando iniciamos a leitura e nem atentamos para a frase inicial: “ela seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 1976, p. 7), quando não notamos que elas, as crianças, não estão na margem, mas na pendência de uma ponte.

Mas a menina Virgínia, no caminho de volta para sua casa, na Granja Quieta, não pode esquecer do que avistara no rio que corria ao largo, a realidade nada abstrata levando o homem

para um caminho sem volta de imaginar, num presságio que ecoará nas estruturas de tudo o que Clarice viria compor, sua obra, caverna de muitas câmaras interligadas no escuro. Ali facilmente um homem se perde:

O homem morto deslizaria pela última vez entre árvores adormecidas e geladas. Como horas soando de longe, Virgínia sentiria no corpo o toque de sua presença, levantar-se-ia da cama vagarosamente, sábia e cega como uma sonâmbula, e dentro de seu coração um ponto pulsaria fraco, quase desfalecido. (...) Então, frágil como uma lembrança, vislumbriaria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo entre brumas, mergulhado enfim na brancura. Para sempre! sopraria o largo no vento nas árvores. Ela chamaria quase muda: homem, mas homem!, para retê-lo, para trazê-lo de volta! Mas era para sempre, Virgínia, ouça, para sempre e mesmo que Granja Quieta murche e novas terras surjam indefinidamente jamais o homem voltará, Virgínia, jamais, jamais, Virgínia. Jamais. (LISPECTOR, 1976, p. 10-11).

Mesmo que novas terras surjam, jamais o homem voltará. Sua presença ficando historicamente ao longo da vida transmite-se como memória da própria finitude. A tradição é, em certa medida, fatal. A própria sistematização do educar, nos alcança como reflexo de uma tradição metafísica de pensamento pela qual todo saber(-se) se centraliza na sujeição do ente enquanto ente, ou seja, em uma determinação subjetiva do real. Tentei te dizer. O real, interpretado como objeto, torna-se qualquer coisa alheia ao ser humano, enquanto este, refugia-se em um *eu* avaliador da realidade das coisas contidas na medida do conhecimento filosófico, teológico ou científico. Há, porém, nessa estrutura de pensamento, algo de impensado: uma decisão prévia de que o conhecer se baseia na proposição, na causalidade, no fundamento a partir de uma verdade lógica em função de uma teia de conceitos abstratos universalmente aplicáveis (CASTRO, 2014).

Agora, percebe como um dos centros nevrálgicos dessa teia são as suposições de sujeito e objeto e como elas, em nossa época, encontram seus limites racionais na funcionalização generalizada que aprisiona o ser humano e empobrece o real privando-os de qualquer possibilidade de realização que não aquelas predeterminadas pela lógica do sistema funcional. Toda a teoria do conhecimento funciona nesta sistemática. É esse mesmo sistema que supõe saber ou poder saber a verdade da realidade. Quando o absorvemos como nossa natureza, somos nós que passamos a supor este saber. Ou menos que isso: hoje em dia já nem nos interessamos pela procura da verdade do real (ser dos entes), pois já a sabemos, pelo simples fato de estarmos funcionando bem. Com a subjetivação que relativiza qualquer mediação entre o homem e o real, a criação de ser o que se é reduz-se à atribuição de valores prévios que distorcem a visão das coisas impedidas de manifestarem o que elas são em sua infinita diversidade. Quando o sistema nos confere os parâmetros que nos dão previamente o real, somos levados a crer, de antemão, que a procura pelo sentido do ser (a verdade do real) é uma jornada improdutivo. Sobre tudo, porque vai exigir uma parada, um preparo. Mas nada disso é necessário, não é? Já sabemos a verdade: não há verdade. Tudo apenas flui ao deus dará. Tudo se perde. Com o sentido de procura perdido, decide-se concentrar toda a energia disponível de ser no uso eficiente do real, no seu não desperdício. Porém,

sem sentido, o uso eficiente revela cada vez mais uma insatisfação do ente que já nem quer mais ser, pois empenhou-se na satisfação e manutenção das estruturas dicotômicas tendentes ao fechamento de possibilidades. O que eu chamo de real não é mais uma questão é um resultado de análise, a ponta do iceberg tomado pelo todo sempre submerso. Sempre uma redução. Eis o fundamento que alicerça uma interpretação empobrecida da vida, pois, ao pressupor, ainda que de forma enviesada, o alcance da liberdade absoluta pelo adensamento subjetivo, paradoxalmente intensifica-se a supressão do libertar-se como possibilidade humana de ação.

Vaja, não há saída. Apenas nesta perspectiva poderíamos concordar com a frustração observada por Waldman nos textos de Clarice, pois, na sistematização da tradição metafísica, no jogo conceitual de sujeito e objeto a vida realmente está fada a ser frustrada, uma vez que se inviabiliza uma realização vigorosa do real espelhado como arte no ser humano. A leitura dos romances de Clarice aparenta ser uma lida com tentativas frustradas apenas porque a arte, no horizonte sistemático de nossa civilização, não tem mesmo nenhum valor objetivo.

Ocorre que a própria realização da obra clariceana já atesta não uma frustração, mas a própria possibilidade de superação da logicização sistemática de uma metafísica aprisionante. A experiência do romance em Clarice Lispector, sem nunca se afastar do humano de todo homem e mulher, no acolhimento dos limites que diferenciam e, sobretudo, identificam cada um dos personagens em obra, conduz o pensamento para a dimensão originária do cuidado como realização da liberdade de ser em convívio criativo com o não ser, em uma tensão a partir da qual se compreende e se intensifica toda a diversidade do real. A realização, enquanto manifestação originária, não descuida da própria desrealização com isso instaura a própria crise de si, crise do eu, de uma “ficção egóica”, mas também, “crise da fala narrativa, afetada agora por um estilo ensaístico, indagador, crise da velha função documental da prosa romanesca” (BOSI, 2006, p. 426).

Um impulso desse tipo parece motivar a produção artística mais madura da modernidade, uma produção não apenas filha da idade da crítica, mas crítica de si em uma espécie de autodestruição criadora da linguagem (PAZ, 1984, p. 19-20). Assim é que a linguagem no texto do romance vai revelando o início de uma uroboro sinuosa que um dia engolirá a própria calda, ou aquela boiuna amazônica crescendo e crescendo sob a cidade até o grande dia do estremecimento de nossos edifícios, do desmoronamento de nossa civilização. Aqui é uma outra dimensão daquela víbora que fará, quem sabe, de uma teoria do conhecimento, o reconhecimento daquela teoria originária, daquele mútuo transparecer.

Em *O lustre*, a história de Virgínia é revelada como o lento jogo de luz e sombra de que te falei há pouco. Nele a fluidez do personagem é a fluidez da narrativa ininterrupta, pesada, sem capítulos que delimitem os fluxos de consciência marcados por um tom nostálgico que confunde o sujeito narrador com a subjetividade da personagem em um “elo afetivo criado pelo adensamento

expressionístico na maneira de narrar, que adere desde o início, por empatia, à visão infantil de Virgínia, povoando de coisas vivas e patéticas o mundo de Granja Quieta” (NUNES, 1989, p.30).

Essa empatia à visão infantil da protagonista, perdura ao longo do romance, atravessando os dois grandes planos temporais desenvolvidos, momentos distintos que às vezes se confundem dentro da mesma nostalgia que embrulha a trama. Primeiramente, como ocorre em *Perto do coração selvagem*, porém, em uma temporalidade mais linear, narra-se os momentos de infância e adolescência de Virgínia numa pequena cidade fictícia, Brejo Alto, em uma casa afastada do meio urbano, a Granja Quieta. É interessante pensar que granja, sendo o lugar em que vivem as galinhas, novamente, remete aos entes-que-não-sabem-que-vão-morrer, permitindo ler o romance como uma espécie de zoom que focaliza aquela primeira mirada de Joana para fora, para o quintal alheio, fundos da morada do outro. Após, o texto se concentra em episódios da vida adulta da protagonista, já noiva de Vicente, que, tendo ido morar em uma cidade grande remói o próprio tédio em não se encontrar, ali, naquele outro mundo, de outros costumes, no sonho feliz de cidade. Há, portanto o mover-se para longe do interior, o afastar-se daquela interioridade, mas também o ar de lamento, quando isso ocorre, um incômodo querendo crescer e seu imediato anestesiamento como que para nos fazer esquecer a causa. Enfim, resta, todavia, uma sensação de que sempre há algo que falta se realizar na vida dos personagens e que eles estão indo inexoravelmente para longe disso.

Ao longo da leitura esse afastamento vai se tornando mais complexo, feito de idas e vindas na memória, no desamparo que a personagem sente em não se adaptar ao modo da cidade, sempre tentando performar uma personalidade exterior que não coincide com seus processos internos. Interior e exterior, interior e cidade, lembrança e presente são outros desdobramentos daquele jogo de luz e sombra, a tentativa de uma transparecer na outra e vice-versa, só que reduzida à subjetividade que, apenas a muito custo, desloca-se para uma objectualidade, inesperadamente funesta. Funesta, pois o sujeito narrativo não consegue se desvencilhar, sem perder-se, do ponto de vista da personagem. É mais aspecto da crise instaurada, “crise da personagem-ego, cujas contradições, já não se resolvem no casulo intimista, mas na procura consciente do supra-individual” (BOSI, 2006, p. 426), o que, neste romance, se estende como uma constante negação. Isso se relaciona diretamente com “o caráter restritivo da ação romanesca” que Nunes observa (1989, p. 31) como sendo menos uma falha do que uma carência intrínseca, estrutural que se expressa na “narrativa monocêntrica” que Clarice experimenta com maior ou menor intensidade ao longo de sua trajetória.

No primeiro momento da narrativa percebe-se que “o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo.” (LISPECTOR, 1976, p. 7). No segredo está o que não se sabe e, então, parece estar colocada a questão do aprender enquanto esclarecer-se em face do que (já ou ainda) não se é: um diferenciar-

se, reconhecendo-se fluxo em meio ao fluir, sobretudo, do tempo. No tempo segreda-se o porvir. Pensá-lo, quer dizer, cuidar desse por vir no presente, é como que um instinto humano de sobrevivência, não é? E é estranho pensar na precariedade que implica uma sobrevivência, porque é assim que escapamos da prosa de Clarice e, especificamente desse segundo romance: sobreviventes, por pouco, por um triz, não nos afogamos. É que não sabemos ainda, nem desconfiamos que, talvez, seja para isso que se estrutura a obra, a experiência, a escrita por vir de Clarice. O porvir não se limita ao futuro. É preciso alargar muito a ideia de futuro para nela caber o por vir. É que mesmo o passado pode estar por vir. Mas o medo nos faz sobreviver e era o medo que se aproximava, mais uma vez, e nós o negamos mais uma vez, “como para ganhar tempo antes de se [nos] precipitar” (LISPECTOR, 1976, p. 10)

Em Virgínia, uma das dimensões dessa negação era que ela “nunca saberia pensar nele [naquele segredo feito um buraco negro] em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem” (LISPECTOR, 1976, p. 7). Na vida adulta, o temor será não se entregar plenamente ao desejo, não tomar as rédeas, a direção o sentido de seu próprio corpo e destino, deixar-se levar, por exemplo, em seus relacionamentos amorosos, por uma ideia que ela projetava de si como sendo a expectativa dos amantes. Não sei se compreendo bem isso que te digo. Virgínia é obcecada pelo irmão e a construção de sua personalidade se dá nas sombras daquela presença autoritária, fechada em algo de perversão e masoquismo. É difícil para ela afastar-se de Daniel, quando ambos estão na cidade e ele começa a se relacionar com outras pessoas, ela perde seu esteio emocional e, muito embora, este lhe tenha sido sempre interdito (sequer menciona-se a palavra incesto no romance), no susto de querer unir-se a Daniel, Virgínia se lança “a Vicente tão de chofre que seus corpos como que se chocaram e ao seu olhar Vicente sorriu. E não fora quase por isso que ela o amara?” (LISPECTOR, 1976, p. 133). A descrição do esbarrão durante um jantar com amigos tem o efeito de metáfora para o início de um relacionamento e, mais que isso, de um ato falho, por onde escapa a narrativa para terceira pessoa: “E não fora quase por isso que ela o amara? porque pressentia que Vicente podia rir alto não apenas como Daniel mas em estúpido riso que no meio da força lembrava sua impossibilidade de rir mais alto – e isso provocava uma ternura alegre, uma vontade de perdoar rindo e esquecer” (LISPECTOR, 1976, p. 133). No amor, ela deixava-se guiar pelo outro, como aprendera desde sempre, a menina bem-comportada, bicho sem os dentes, pronta para a vida em sociedade.

Aliás, criou-se mesmo uma sociedade, um pacto entre os dois irmãos que seria projetado para o contexto do convívio com os demais entes humanos: a Sociedade das Sombras tinha por lei o silenciamento, nela, Daniel mandava e Virgínia obedecia quieta. Aliás, a descrição do funcionamento da Sociedade das Sombras é uma boa representação disso que chamamos sociedade, jogo opressor dos indivíduos, em seu fetiche por mais poder:

A princípio ajustaram que haveria uma reunião aos sábados, na primeira clareira a partir do caminho da cerca. Era uma paragem onde tudo o que tinha de acontecer na vida de alguém precipitava-se e sucedia, haviam determinado. Se você tem que morrer moça, você vai para lá e morre, explicava Daniel. (...) Passaram a ver-se diariamente logo que o sol se punha. Deveriam pelo mandamento partir de caminhos diversos para a clareira e de lá voltar sozinhos. Com o correr dos dias não suportaram o regresso solitário. Na quase noite o terror se precipitava. (...) Não, eles não suportariam a volta solitária... Regressavam juntos, falsamente calmos, pálidos. Ninguém em casa percebera a ansiedade em que eles viviam. E isso era como se ambos estivessem sós no mundo. Como era assustador e secreto pertencer à Sociedade das Sombras. Daniel, no seu comando, crescia em força. Virgínia aprofundava-se perigosamente na sua natureza fraca e enlevada. E quando Daniel a encontrava de pé no meio da clareira à espera com as mãos frias, com olhos grandes e enegrecidos, e perguntava-lhe cumprindo um dos mandamentos da Sociedade: qual foi o seu pensamento mais forte de hoje? ela calava assustada, sem poder lhe explicar que vivera um dia de inspiração excessiva, impossível de ser guiada para um pensamento sequer, assim como o excesso de luz impedia a visão – a alma exausta, ela respirava em puro prazer sem solução e sentia-se tão viva que morreria sem saber. Daniel encolerizava-se, empurrava-a apertando-lhe o braço, chamando-a de ignorante, ameaçando dissolver a Sociedade das Sombras, o que a aterrorizava, mais do que sua brutalidade física. Daniel inquietava-a; como que ele se degradara com o poder adquirido na Sociedade das Sombras; endurecera e não perdoava jamais. Virgínia temia-o, porém não lhe ocorria sequer escapar a seu domínio. Mesmo porque ela própria se reconhecia tola e incapaz. Daniel era forte. Antes de compreender o que ele queria ela já acedera, pois:

— Virgínia, todos os dias você vendo café-com-leite gosta de café-com-leite. Vendo pai você respeita pai. Arranhando a perna você sente dor na perna, já compreendeu o que eu quero dizer? Você é vulgar e estúpida. (LISPECTOR, 1976, p. 65-67)

E pensar que, no fundo, é uma interpretação daquele cuidado de si originário que desencadeia semelhantes práticas de cruel abstração...

— Sim, por Deus que ela o era — Pois a Sociedade das Sombras deve aperfeiçoar seus membros e manda que você vire tudo ao contrário. A Sociedade das Sombras sabe que você é vulgar porque você não pensa, como se diz, com profundidade, porque você só sabe seguir o que lhe ensinaram, está entendendo? (LISPECTOR, 1976, p. 67)

A necessidade de pensar profundamente, do procurar a verdade (a verdade era um dos lemas da Sociedade das Sombras, proposto por Virgínia e aceito a contragosto por Daniel), a verdade de si está também no alicerce dessa sociedade do medo. Esta nasce de uma percepção da verdade que sujeitou-se aos limites do homem, uma percepção que pode até estar mesmo no homem, só que esquecida do próprio questionar. Esquecer assim é um outro jeito daquele medo. Mas pode ser que o questionar não dependa de um sujeito para ser. E talvez por isso, Virgínia, em sua criancice estranha, consiga sobreviver ao que lhe oprime, encontrando frestas misteriosas no porão escuro e úmido, achando na ação perversa, uma acesse à transcendência do saber límpido, tornando puro céu sua percepção:

A Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram. Amanhã você não deve se preocupar com a família nem com o mundo! A Sociedade das Sombras Falou. (...)

O temor de desobedecer a Daniel — um temor que não era pensamento nem o perturbava — assaltava-a e também uma curiosidade de prosseguir sem interrupções, que a fazia mover-se acima de seus próprios conhecimentos. Sem esforço, sem alegria — como para não se deter em nenhum sentimento definido — ela afastava a percepção e ficava novamente puro o céu. Estaria pensando profundamente? Indagava nela uma consciência à parte. Linhas luminosas, secas e velozes riscavam sua visão interior, sem sentido, escapulidas de alguma fresta misteriosa, e então, fora o próprio meio do nascimento, débeis e tontas. (LISPECTOR, 1967, p. 67-69)

São essas linhas luminosas secas e velozes riscando desde interior, não se sabe bem do quê, até a superfície da leitura o que percebo? A opressão não seria um modo de fazer sentido, um jeito de orientar o pensar, uma estrutura do próprio pensamento? Seria isso pensar profundamente? Desmoronar tal estrutura? Chegar no fundo da verdade como no de um poço? A verdade, então, é coisa relativa? Ela é algo que se ergue sobre uma base, um fundamento, ou seria já o próprio fundar e erguer-se? Tornar-se tem dentro e fora, em cima e embaixo? Interior e exterior? Virgínia fazia daquela fresta, clareira de um pensamento concentrado, mas hesitante por imaginar o esgarçamento da própria concentração. E se lá no fundo não tivesse nada?

Ela podia pensar em todos os sentidos, fechando os olhos, dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo o espaço aberto — isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientando-se. Seria isto pensar profundamente — não ter sequer um pensamento a trazer à superfície... O silêncio seguia-se cinzento e leve. No céu abria-se por um segundo uma clareira hesitante, mas ela descobria confusamente que o esgarçamento era o de sua própria concentração; e continuava denso, de uma densidade sem forma nem volume, o acúmulo de uma substância mais impalpável que o ar, de um elemento mais vago que o perfume através do ar. Por um instante alegrava-se tênue e agudamente por conseguir — um instante apenas, luz que acende e apaga. Teria pensado mais do que profundamente e já estaria vendo nada? pensava assustada. (LISPECTOR, 1976, p. 69-)

A menina sobrevivia àquela tortura, àquele holocausto pessoal imposto pelo irmão, quem sabe, porque se fazia, aqui e acolá, nos labirintos do pensamento, a própria procura. Novamente a imagem do vaga-lume, luz que acende e apaga nas noites da Granja Quieta.

4

Lembro de algumas passagens de um texto de Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), escrito a partir do *artigo dos vaga-lumes*, de Pier Paolo Pasolini. Pasolini o publicara meses antes de ser assassinado, em 1975. O título verdadeiro do artigo de tinha algo relacionado ao *vazio de poder* por que passa a Itália e como isso abria as brechas para experiência nefastas de poder. O artigo era uma espécie de alarme de incêndio sobre a escalada do neofascismo na Europa a partir da imagem da revoada de vaga-lumes que vão sendo esmagados pela escuridão da noite. Para Didi-Huberman, “é preciso então compreender que o improvável e minúsculo esplendor dos vaga-lumes, aos olhos de Pasolini (...), não metaforiza nada mais do que a humanidade reduzida a

sua mais simples potência de nos acenar na noite” (2011, p. 30). Mas os vagalumes não são esmagados pela noite – prosseguia o texto de Didi-Huberman: “quando a noite é mais profundo somos capazes de captar o mínimo clarão”, quer dizer, quanto mais escura ela for, mais o brilho dos vaga-lumes será intenso. De modo que seria, antes, pelo “clarão ofuscante dos ferozes projetores” que os vagalumes desaparecem. Didi-Huberman, lista uma série de produtos superestruturais da cultura contemporânea para exemplificar a ferocidade desses clarões que se projetam sobre o pensamento do humano²¹. Penso na projeção subjetivista da realidade e de sua ânsia pela objetividade do conhecimento. Até que ponto o império da objetividade científica como única fonte legítima de conhecimento, não é responsável por essa projeção do sujeito feroz sedento de poder? Fico pensando na projeção dessa sede sobre o rio linguagem, sua manipulação que apesar de raciocinada, o faz desviar, se embarreirar, inundar campos enormes da vida, decide mil e uma respostas, eficientes interpretações daquele curso, muitas vezes, alheias aos impactos que uma produção de energia pode gerar. E tudo pelo acúmulo dessa potência. Porque penso isso? É que na linguagem de nossos dias, reduzida a uma espécie de usina de fazer verdade, a procura por tornar-se parece apontar para o acúmulo de conhecimento, a concentração dessa energia de vida e morte. Lembro e vou me sufocando sei lá com o quê, talvez com o eminente esgarçamento de tal concentração. O ar vai ficando cada vez mais rarefeito, a luz mais cegante, tenho certeza de que é um afogamento até que lembro de que para uma teoria das sobrevivências seja possível, segundo Didi-Huberman, não pode haver nem uma destruição radical, nem redenção final. Resiste na noite mais escura, a “luz que acende e apaga” (LISPECTOR, 1976, p.).

Foi um apagão o que tive. O que Virgínia não percebia (o discurso fugindo para um narrador em terceira pessoa, na maior parte do texto) era que a monotonia daquele céu puro em que se tornava quando brincava de pensar (talvez por estar sendo obrigada pelo irmão) correspondia àquilo em que Joana mergulhava quando ia ter no mar: uma imensidão sendo o que muda e, no entanto, não sai de si. “O céu prosseguia monótono, monótono, decorrendo. Embora sem nenhuma imagem sobre sua superfície, ele não era imóvel, sua extensão-sem-medida ia se substituindo continuamente como o desenrolar do mar – sempre para diante sem jamais sair de si mesmo” (LISPECTOR, 1976, p. 70). Pensei nisso, nessa relação, às colheradas no molho pardo da galinha daquele almoço, depois de voltar da escola, depois do banho interrompido pela falta de água. Foi um apagão o que tive. Mas o que tinha deixado no escuro? O céu mudara: iria chover muito e, como a casa ficava não muito clara, tínhamos que ligar a luz pendente sobre a mesa, pois eu não gostava de comer sem ver bem o que colocava na boca. Quase nem percebi o Rafael levantar contrariado da mesa, tão logo

²¹ “Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. Quanto às ‘singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras’, não são mais do que os corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo, que se confrontam em plena luz dos *sitcoms*, bem distantes dos discretos, dos hesitantes, dos inocentes vaga-lumes, essas “lembranças um tanto pungentes do passado”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30-31)

liguei o interruptor, assim que sentei, eu ainda tonto naquela frustração besta. A chuva engrossara como o caldo que eu sorvia. A luz começou a oscilar, quando meu filho bateu a porta do quarto e a Joseana, que instantes antes perguntara por minha fome, agora quis saber daquilo que, de repente, pareceu ser mais que uma raiva de menino.

A figura do lustre surge como adorno da casa paterna e estará associada ao destino da personagem que experimenta a decadência de uma tradição familiar em que as pessoas se relacionam a base do subjugo do outro, notadamente, manifesto por um patriarcado que violenta a feminilidade em suas mais diversas modalidades. O lustre também configura a imagem-questão que evoca a possibilidade do conhecimento pela via da procura por esclarecimento, o que suscita o percorrer de questões em sua poética, quer dizer, desde sua obscuridade. Tudo isso parece se concentrar na inocência da menina Virgínia que, no vigor da infância experimenta a potência do questionar, para além de toda a opressão que lhe chegara por uma tradicional visão de mundo. “Da escuridão para a luz – este era dos acontecimentos que mais a alegravam, a alegravam, a alegravam...” (LISPECTOR, 1976, p. 71). Por outro lado, o impacto deste modo de saber impositivo e predeterminante do que ela deveria ou não se tornar enfraquecia cada vez mais a criança. Ela era uma menina, de atos contidos, que desmaiava sob fortes emoções, e todas as vezes que saía do porão, “no fundo o que a tornara contente era não ter tido êxito a experiência. Decerto Daniel a obrigaria a voltar no dia seguinte e de novo férias...” (LISPECTOR, 1976, p. 71), já que, pensar muito “para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram” (LISPECTOR, 1976, p. 67) era apenas uma das muitas tarefas que a Sociedade das Sombras podia lhe exigir, uma das mais fáceis, era como ter férias. “Mas ela não sentia forças [nem] para ser feliz. Cansara-se” (LISPECTOR, 1976, p. 71).

Então, por exemplo, nos episódios em que a menina se isolava e “pensava sem inteligência a própria realidade” (LISPECTOR, 1976, p. 48) alongando a sensação de fome em baixo de uma árvore e “ultrapassava a compreensão e por uma espécie de esforço irreprimível atingia a incompreensão como de uma descoberta” (LISPECTOR, 1976, p. 50), até se revela a aprendizagem poética no horizonte existencial da personagem, podemos supor. Era um vislumbre daquele “núcleo longínquo e vivo” que, desde o princípio, “jamais perdera a magia” e que “sustentava-a na sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perdida” (LISPECTOR, 1976, p. 7). Da mesma forma, quando ela brinca de fazer figuras de barro, pondo “o corpo todo à escuta” daquilo que ela amava acima de tudo porque “ninguém lhe ensinara”, Virgínia obtém a certeza de que “conseguia uma matéria clara e tenra de onde se podia modelar o mundo” na execução daquele “trabalho que jamais acabaria” e que, sendo metáfora não apenas do fazer artístico criativo, mas da própria vida enquanto obra de arte, a criação de si mesma revela-se para menina como “o que de mais bonito e cuidadoso já soubera; pois se ela podia fazer o que

existia e o que não existia!” (LISPECTOR, 1976, p. 50- 53). Porém, a narrativa dos dois momentos do romance (infância e maturidade) está perspectivada num tempo posterior a todos estes eventos da infância o que provoca a conclusão – que não deixa de manifestar a ambiguidade do saber/não saber da aprendizagem poética – de que Virgínia, no presente discursivo, “nada sabia de si própria” e de que “passaria inocente e distraída pela sua realidade sem reconhecê-la, como uma criança, como uma pessoa” (LISPECTOR, 1976, p. 51-52).

Cansada na temporalidade do discurso narrativo em fluxo caudaloso que tenta alcançar um passado em ruínas, Virgínia já havia se tornado, ela mesma, naquele lustre opaco dependente da corrente conceitual e do conforto incômodo que é pensar através de ideias pré-concebidas, como, por exemplo, a noção de que a realidade se define por conteúdos que se enquadram em formas. Não é que a escrita de Clarice se esquecesse da experiência de Joana, mas, passa, neste momento, a apontar para uma distância, para uma realidade outra em que outros personagens podem levar uma vida toda errando pela procura antes de compreender que o próprio movimento explica a forma. No étimo da palavra nostalgia, há a dor do que está distante. Talvez, seja a dor dessa distância a que esse segundo romance aponta e, talvez, seja ela turvando as águas da linguagem a causa do tom acinzentado, opaco d*O lustre*. E, também, esse é o filtro que a narrativa impõe aos acontecimentos passados da vida de Virgínia: “No mais fino e doido de seu sentimento ela pensava: vou ser feliz. Na verdade o era nesse instante e se em vez de pensar ‘sou feliz’ procurava o futuro era porque obscuramente escolhia um movimento para frente que servisse de forma à sua sensação” (LISPECTOR, 1976, p. 53).

Virgínia, ao tempo do discurso, incomoda-se de seu isolamento no mundo (“ – Mundo... mundo grande, eu não te conheço mas já ouvi falar e isso te incomoda... me incomoda como uma pedra no sapato!” [LISPECTOR, 1976. p. 222-223]). A pedra no sapato do caminhante é a pedra de Drummond, no meio do caminho, (mas o caminho é o rio fluindo...), a pedra de Wislawa Szymborska, se interpondo como questão a todos que batem à sua porta (que não há): “Sou eu, me deixa entrar. Quero penetrar no teu interior, olhar em volta, te aspirar como o ar. (...) Sou eu, deixa-me entrar. Não tenho porta – diz a pedra” (SZYMBORSKA, 2011, p. 33-35)²².

²² O poema intitula-se “Conversa com a pedra” segue seu texto na íntegra: “Bato à porta da pedra./ – Sou eu, me deixa entrar./ Quero penetrar no teu interior/ olhar em volta,/ te aspirar como o ar./ – Vai embora – diz a pedra. –/ Sou hermeticamente fechada./ Mesmo partidas em pedaços/ serem hermeticamente fechadas./ Mesmo reduzidas a pó/ não deixaremos ninguém entrar./ Bato à porta da pedra./ – Sou eu, me deixa entrar./ Venho por curiosidade pura./ A vida é minha ocasião única./ Pretendo percorrer teu palácio/ e depois visitar ainda a folha e a gota d’água./ Pouco tempo tenho para isso tudo./ Minha mortalidade devia te comover./ – Sou de pedra – diz a pedra –/ e forçosamente devo manter a seriedade/ Vai embora./ Não tenho os músculos de riso./ Bato à porta da pedra./ – Sou eu, me deixa entrar./ Soube que há em ti grandes salas vazias,/ nunca vistas, inutilmente belas,/ surdas, sem ecos de quaisquer passos./ Admite que mesmo tu sabes pouco disso./ – Salas grandes e vazias – diz a pedra –/ mas nelas não há lugar./ Belas, talvez, mas para além do gosto/ dos teus pobres sentidos./ Podes me reconhecer, nunca me conhecer./ Com toda a minha superfície me volto para ti/ mas com todo o meu interior permaneço de costas./ Bato à porta da pedra./ – Sou eu, me deixa entrar./ Não busco em ti refúgio eterno./ Não sou infeliz./ Não sou uma sem-teto./ O meu mundo merece retorno./ Entro e saio de mãos vazias./ E para provar que de fato estive presente./ não apresentarei senão palavras./ a que ninguém dará crédito./ – Não vais entrar – diz a pedra. –/ Te falta o sentido da participação./ Nenhum

Virgínia é também aquele corpo humano arrastado pelo rio, ferido pelas pedras e que, em um determinado momento encontrou um estuário e ficou num refluir de ir e vir de águas turvas salobras, represadas onde “ao mesmo tempo sua vida inteira parecia poder resumir-se num pequeno gesto para frente, uma ligeira audácia e depois um recuo suave sem dor, e nenhum caminho então para onde se dirigir” (LISPECTOR, 1976, p. 180). Ela ressentia-se de ter deixado a Granja Quieta, de ter ido para a grande cidade e isso fica evidente no tom do segundo momento do romance (. Então, depois de ver crianças brincando de roda, ela decide regressar ao interior a pretexto do funeral da avó e aprofunda-se, com a narrativa, em seu interior subjetivado. E frustra-se ao perceber que o que conhecemos por bem e mal, para além das categorias abstratas de exterior e interior, é sempre constitutivo das coisas a todo momento. Neste ponto, a anacronia entre o tempo do discurso e o tempo da diegese, algo que o desempenho narrativo já havia revelado, é, por este mesmo desempenho, desmontada, pois toda aquele passado decadente vem a presença da moça, projeta-se no seu por vir, na concretude de uma leitura incômoda que narradora, quer queira, quer não, compartilha conosco (“isso te incomoda... me incomoda”), não importa o quão idílico tenha sido o esforço da subjetividade em esboçar aquele tempo passado, perdido.

Ah sim, bem desejava adiantar-se no futuro para que o presente já fosse passado e ela de novo tentasse compreendê-lo como se esse jogo de perder a chamasse num vício e num mistério. Procurava ser sincera como se esse fosse o modo de ver a realidade; jamais poderia porém resumir sua vida atual senão reunindo fatos a fatos e não alcançando os próprios sentimentos. (LISPECTOR, 1976, p. 179)

Por isso, também, “[Virgínia] soluçava sem mesmo tentar se compreender, correndo para frente entregue à corrente da vida” (LISPECTOR, 1976, p. 306) de modo que a corrente narrativa subjetivada *dO lustre* se afigura, paradoxalmente, como um jeito de manifestar recusando, obstruindo, o fluir ambíguo da realidade. Esse paradoxo anima o protagonismo de Virgínia que, como te disse, incorpora a imagem das águas represadas no próprio fluxo da narrativa.

5

O passeio de Virgínia parece ser diferente daquele passeio de Joana. Como era mesmo? Joana percebe no passeio seu aprisionamento e procura um impulso para deixar Otávio, lembra? Não sei se te disse isso. Era uma cena da vida conjugal dos dois, uma imagem das quatro paredes do quarto figura, evidentemente, a opressão que ela sentia na presença do esposo que a

sentido te substitui o sentido da participação./ Mesmo a vista aguçada até a onividência/ de nada te adianta sem o sentido da participação./ Não vais entrar, mal tens ideia desse sentido./ mal tens o seu germe, a sua concepção.// Bato à porta da pedra./ – Sou eu, me deixa entrar./ Não posso esperar dois mil séculos/ para estar sob teu teto.// – Se não me acreditas – diz a pedra –/ fala com a folha, ela dirá o mesmo que eu./ Com a gota d’água, ela dirá o mesmo que a folha./ Por fim pergunta ao cabelo da tua própria cabeça./ O riso se expande em mim, o riso, um riso enorme./ eu que não sei rir.// Bato à porta da pedra./ – Sou eu, me deixa entrar.// – Não tenho porta – diz a pedra.” (SZYMBORSKA, 2011, p. 33-35).

transformava em alguma coisa que não era ela. Ela sentia uma espécie de piedade por ambos pois, “os dois eram incapazes de se libertar pelo amor” (LISPECTOR, 1998a, p.31) (coisa que vai surgir apenas em *Uma aprendizagem*, com Lori e Ulisses). Para Joana, ligar-se a um homem, ligar-se ao outro, é permitir que ele nos aprisione, é assim que ela sente, presente, na cena ela questiona sobre si, não estava cansada como Virgínia, mas inquieta: “como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes?” (LISPECTOR, 1998a, p. 31), pássaros voam e o olhar dos homens não os acompanha, eram incapazes, aqueles dois ainda aqui. A qualquer momento o outro pode entrar no quarto e terei que parar de pensar terei que morrer um pouco terei que renunciar a escrita em *oi, bom dia. Tem café. Está quente, cuidado. A luz vence hoje. A luz não vence hoje, a luz não vence a escuridão de certos dias, a luz tentando alcançar nossos olhos e não conseguindo. Fecho os olhos. Estou sendo egoísta como sempre, injusto, mas é que também não estou sendo. Já disse: não sei saber se estou ou não sendo o outro vindo a qualquer momento me dá vontade de explodir algo represado, ser selvagem, era assim aquela raiva de Joana, essa coisa de Virgínia? O nome, o nome de Virgínia se refere a uma das etapas na vida da mulher na sociedade romana, *virginis, virgo*, após a infância, a menina antes de casar e toda uma história que, sabemos, nos atinge como dogmas e valores de religiões, repressões diversas violências. Na história romana Virgínia teria sido uma menina de cerca de dezesseis anos morta pelo seu próprio pai para que fosse *salva* (salva!) da união forçada com um oficial que reclamara ser seu proprietário. Sua morte causou forte impacto no Segundo Decenvirato o que, parece, deveria ser o de menos. É simbólico que ela tenha sido assassinada no templo da Vênus Cloacina sob a justificativa de que aquela era a única forma de ela conservar própria liberdade. Raiva. Liberdade é pouco diante do sem nome, do inominável. Joseana queria saber o que era aquilo do menino sair da mesa do almoço bater a porta do quarto. Raiva? De quê. Não sei se devo ir para além das fronteiras da revolta, lembrar do que ficou no escuro, de como chegamos até aqui, de todo o amor que nunca, nunca veio limpo e puro, de toda a luta corporal que é conviver com alguém, com a outra pessoa, sob um teto e entre quatro paredes por tanto tempo, caminhar juntos, ter escolhido isso, as vitórias não celebradas, os silêncios adivinhados. Como se ligar a outro ser humano sem se deixar aprisionar por ele, sem que nele se aproprie de nós ou nós dele? Ela vem doce e cheia de preguiça como se estivéssemos de férias, como se se vivesse de férias constantemente, ela vem, e me beija o pescoço, me tira da vida toda, eu fecho os olhos, não diz nada e sai. Só isso. Quem sabe daqui a umas cinco horas eu consigo voltar para onde estava. Não tenho mais cinco horas. Sou um ingrato. Ela me deu tanto, me daria tanto. Aquele beijo todo dia que ela inventava ela fez um coração para mim, ia jogar fora. Eu o coleí no princípio. Do caderno em que anotava qualquer coisa, ela me fez o caderno. Saía sozinho mordido para voltar para onde estava para o que eu era, ou pensava ser eu entendendo Virgínia indo passear para ver de longe a represa, ver de longe aquele espelho de si, antes de deixar Brejo Alto,*

a Granja Quieta: “Tendo experimentado a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, sua natureza maleável e fraca ansiava agora por entregar-se à força de outro destino” (LISPECTOR, 1976, p. 83). Virgínia nem sabia, mas iria mansa para o abate.

Joana era outra mulher: no passeio queria entender e seu querer era madrugada clareando o quarto com uma luz natural, “as coisas saíram frescas das sombras, ela sentiu a nova manhã insinuando-se entre os lençóis e abriu os olhos. (...) Dentro de si era como se não houvesse a morte, como se o amor pudesse fundi-la, como se a eternidade fosse a renovação” (LISPECTOR, 1998a, p. 34). Virgínia, passeando, procura ver do alto, ver do alto a própria represa:

Subiu o morro em busca da represa onde volumes de água se continham aprisionados, condensados, numa união tão íntima que o sussurro áspero tinha o impulso de uma prece (...). A represa gemia sem interrupções, vibrava no ar e trepidava dentro de seu corpo, deixando-a de algum modo trêmula e quente. (...) A água da represa rumorejava bem no seu interior, tão distante que já ultrapassara seu corpo infinitamente para trás. (...) Eu me contenho para não ser amada por todos.” (LISPECTOR, 1976, p. 85-97)

Como julgá-las? A expansão prestes a entrar em erupção, Joana procurando as fissuras nas brenhas da terra, Virgínia se contendo para não ser amada por todos. Por quem, então, se nem por si mesma? Por si mesma a menina só podia mesmo esperar que lhe fosse dada uma sentença. *Dura lex, sed lex*. Como resistir em dizer não sua verdade? Se o que ela vê, na distância, é o que rumoreja no seu íntimo. Por isso se dá o romance como leitura do romance: para o leitor se aproximar da confusão que é a realização de um texto, para que ele tome essa confusão para si, por si mesmo, para não tomar um partido hipotético, teórico, antes dessa experiência, para que seu juízo tente não se antecipar, tente não ser prévio, para que não haja, portanto, muito prejuízo no compreender e, sobretudo, para que a linguagem possa repor em questão as posições de onde nos acostumamos fazer mirada, as posições do sujeito (aquele que vê, de alturas inventadas, admira pensando julgar o que vê) em face do objeto (a coisa vista, admirada, a ser julgada e, no jugo, aprendida). Como discernir no co-nascimento de ambos. Na releitura, o conhecimento de ambos é a narrativa que Clarice muito conscientemente elabora, e ela sabe que é para não ser amada por todos. A repercussão de *Perto do coração selvagem* deixou quais marcas?

Ela que esteve em Belém, que começou a escrever *O lustre* em Belém, recém-casada com diplomata, que leu, nos poucos meses hospedada no Hotel Central, o que lhe caía nas mãos: Flaubert, Rilke, Proust, eles que exploraram tantos aspectos da subjetividade e que aprofundaram tanto a liberdade a ponto de o sujeito querer livrar-se de si. Depois, volta ao Rio, segue para Natal e, de lá, para Dacar, Lisboa Casablanca, Argel: “todo este mês de viagem nada tenho feito, nem lido, nem nada – sou inteiramente Clarice Gurgel Valente” (LISPECTOR, 2002, p. 50), ela escreveu em uma carta para irmã. Era agosto de 1944. Jantares e chás sem graça oferecidos pelos membros da elite cultural de um mundo em guerra, a tradição lutando para não apodrecer de vez: “nunca ouvi tanta bobagem séria e irremediável como nesse mês de viagem. Gente cheia de certezas

e de julgamentos, de vida vazia e entupida de prazeres sociais e delicadezas” (LISPECTOR, 2002, p. 51). Como não pensar que esse pano de fundo não se imiscuiu na prolongada cena do jantar com amigos da cidade, ou no “desfile de gestos e atitudes grotescas”, na “comédia de funâmbulos a que ela [Virgínia] assiste, fechada na sua consciência de espectadora, e que lhe dá a perceber a outra face dos objetos e das pessoas. (...). À sua volta, (...) tudo se torna alucinatório, denso e expressivo” (NUNES, 1989, p. 25). Clarice, na referida carta, conclui, mais para si do que para a irmã: “é evidente que é preciso conhecer a verdadeira pessoa em baixo disso” (LISPECTOR, 2002, p. 51). Mas não é Virgínia que irá conhecer a verdadeira pessoa (*persona*, máscara), quer dizer, desmascarar a abstração de que algo se lança por baixo (*sub-jectum*, em latim) da máscara sobre a qual um mundo, todo fora, se constrói dedutivamente em expressão, a verdadeira pessoa sob a qual um ator se vela, todo dentro. Perdida em seu “labirinto de auto-reflexão” (NUNES, 1989, p. 27), a personagem perfaria a ação do autor, ator que procura. Mas te adianto que Clarice Lispector é, nesse drama, apenas uma outra máscara para a necessidade de tornar-se.

E, então, Clarice chega à cidade de Nápoles, em ruínas aquele palco italiano, ainda assim cheio de perspectivas. Ao lado do marido, ela admira um vulcão, aquilo represado, continua sendo formidável em seu papel de mulher de diplomata, tem saudade dos doentes do hospital americano com os quais todos os dias vai ter, como não amá-la? A que horas, no quarto todo seu, independente dos outros, com vista para o Mediterrâneo azul, azul, ela organiza as exigências a que deve seguir na depuração da escrita? Em carta à Lúcio Cardoso, (amor reprimido?): “meu livro se chamará O LUSTRE. Está terminado. Só que falta nele o que não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando eu saí do Brasil; e que eu não considerava completo como uma mãe que olha para filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar”. (LISPECTOR, 2002, p. 56). E quem é que um dia vai estar pronta, não é? Não bastasse as exigências inerentes ao “cargo” de esposa de diplomata, impõe-se a si ainda o seguinte:

- 1 - Ler tirando o excesso de adjetivos brilhantes (“isso e isso”, “isso e isso”)
- 2 - Ler tirando as palavras “modernas”, as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis
- 3 - Ler tirando tudo o que sinceramente não parecer bem, parecer quebrar
- 4 - Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a ideia
- 5 - Ler tirando o que parecer com Joana
- 6 - Retirar paradoxos, pensamentos complicado-fácil
- 7 - Tirar certo grandioso
- 8 - Modificar frases excessivamente ricas
- 9 - “o presente ou imperfeito são os únicos tempos nobres do romance”
- 10 - Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre si mesmo... Fazer mais limpo, mais gideano
- 11 - Tirar os brinquedos, o tom falsamente inocente. Tudo é sério.
- 12 - Tirar os “como” de analogia: a coisa é o que ela simboliza. Não bonita como um lírio, mas ela era um lírio.
- 13 - Fazer diálogos vazios e vulgares entre as pessoas.
- 14 - Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surgem pouco mas dão impressão de vida e profundidade

- 15 – Apagar os vestígios de qualquer processo – não explorar senão de modo diferente os achados
 16 – Espalhar mais ela-não-sabia-que-pensava
 17 – Espalhar a vulgaridade dela em várias cenas
 (GOTLIB, 2009, p. 205)

Há ainda muitos rabiscos na folha datilografada, pouco decifráveis. Algo sobre fazer de adjetivos, substantivos, “o ridículo de Daniel” a ser, não sei se explorado ou esquecido, desenhos de rostos de personagens, as máscaras ou as pessoas por debaixo?... Ler, retirar, modificar, tirar, apagar, espalhar são um único gesto, irmanados no ato de escrever. Escrever tirando as soluções modernas, as soluções fáceis e, com isso, ao mesmo tempo, retirar os paradoxos, num pensamento complicado, mas fácil, que não deixa pistas, que apaga os vestígios dos próprios processos, máscaras sobre máscaras: espalhar que ela (Virgínia, mas também a própria escrita em que ela se revela) não sabia que pensava. Desse modo, continuar, em meio às ruínas, com a construção de uma obra que procura os próprios pressupostos para apaga-los. É como faz o mar com suas ondas na areia, ou o vulcão quando vomita sua interioridade para fora: Apaga o que se inscreveu na superfície para deixar que se projete de modos diferentes os achados.

Penso que, a seu modo, essa escrita que Clarice se impõe faz, paulatinamente, aquela “destruição da estética” que Benedito Nunes observa na *origem da obra de arte*, de Heidegger: “trata-se agora de liberar a obra de arte da trama de conceitos que a ela impunha uma dada perspectiva, como limiar de toda interpretação possível” (NUNES, 2009, p. 56)²³. Já na composição de Joana isso ficava evidente, lembra?

²³ Vale a pena transcrever aqui passagens da interpretação que Benedito Nunes, no *dorso do tigre*, faz do ensaio de Heidegger, em um texto intitulado “A destruição da estética”: “Na concepção heideggeriana, destruir filosoficamente é denunciar os pressupostos em que se apoia a metafísica, revelar-lhe o caráter histórico, descondicionando-a como ciência primeira, para que fique patente que, nesse domínio, o conhecimento dos princípios representa uma possibilidade interpretativa da questão do ser. (...) Destruir a Estética significa pois suspender a vigência doutrinária, colocar entre parênteses a validade teórica de tal disciplina, que tem origem histórica e cujo destino temporal é contingente. (...) Não se deverá assim afirmar que a concepção heideggeriana da arte desenvolvida em *A origem da obra de arte* (conferência de 1936 incluída em *Holzwege*) é uma estética ontológica. A Estética recua diante da ontologia e é por esta absorvida. Trata-se simplesmente de uma concepção ontológica, em que o pensamento sobre a obra de arte incorpora o tema do ser. (...) A pergunta pelo sentido do ser adquire em *Ser e tempo* (...) um sentido originário. De fato, Heidegger recua, nessa obra, à origem mesma da pergunta, que é a existência humana (*Dasein*). Nessa pergunta, em que a existência se descobre como fenômeno, descobrindo o seu *logos*, o ser humano é, a um só tempo, o questionante e o objeto da questão. A interpelação do ser é mais do que uma indagação teórica. O homem, se assim podemos dizer, reside inteiro na pergunta formulada. Ela constitui a sua possibilidade mais íntima. O ser humano, diz Heidegger, é aquele ente a quem o ser concerne. O ser está reservado como sua possibilidade, como projeção (*Entwurf*). Essa projeção, que é a origem do tempo, constitui a *historicidade*, a *Urgeschichte* propiciando a abertura do mundo ou, mais particularmente, uma ‘concepção do mundo’ no sentido diltheyano. É na *projeção* que a verdade repousa. É ainda no horizonte de valores, aberto pela mesma historicidade, que a Cultura se delineia. Desse modo, tanto o espírito subjetivo quanto o espírito objetivo de Hegel nascem da projeção assim entendida – da projeção da existência humana, através da qual a possibilidade se transforma em realidade. (...) Tenha-se em vista a radical mudança que a filosofia de Heidegger trouxe à ideia de *verdade*. Desprendendo-a da noção escolástico-moderna da *adaequatio rei et intellectus*, Heidegger concebe a verdade como advento. É um acontecer, um fazer-se temporal, cujas figuras mundanas variam. De que maneira a verdade acontece [na obra de arte]? Pergunta Heidegger. ‘(...) Um dos modos como a verdade acontece é o ser obra da obra. Estabelecendo um mundo e fazendo a terra, a obra é o sustentáculo daquela luta em que se conquista a desocultação do ente de forma total: a verdade.’ ‘Quando a produção’, esclarece Heidegger, ‘traz consigo a abertura do ente, a verdade, o produto, é uma obra.’ (...) A arte depende do

E, livre, nem ela mesma sabia o que pensava.
 Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação...
 Não, não – repetia-se ela –, é preciso não ter medo de criar. (LISPECTOR, 1998a, p. 18)

Aquele animal era a imagem da criação, a projeção do ser na obra de arte, a projeção do ser era o modo da verdade ser acontecimento, a revelação (*aletheia*) que nos dá medo, um modo de ela advir ao mundo de antes e para além das correções de coisa (objetivada) e intelecto (subjativado) na adequação de uma linguagem represada. Não, não – repete-se nO *lustre* aquele impulso poético em que a produção do texto traz consigo a abertura do ente para aquilo que ele se torna e, por isso, a leitura da escrita vai precisar tirar o que parecer com Joana. Por isso é preciso espalhar a vulgaridade de Virgínia em várias cenas, contingenciando a força que ela poderia ter. Vai, com isso, ampliando um horizonte de possibilidades, recolocando aquela necessidade de tornar-se em questão que desestabiliza os elementos da teoria do conhecimento: sujeito, objeto, verdade como correção, linguagem como adequação começam a dissolverem-se mútua e lentamente num amálgama, numa desorganização inexpressiva que só terá um brilho mais ou menos definido (o que corresponde ao ápice da inexpressibilidade), em obras como *A paixão segundo G.H.*, de 1964. Mas, aqui, ainda são as mãos inseguras de Virgínia modelando o que virá, novas figuras, variantes de um mesmo traço que, talvez, precisava mudar, crescer:

Abria a pequena mala das coisas de barro, sem hesitação mergulhava-as em água quente para dissolvê-las e obter matéria para novas figuras. Trabalhava numa feliz concentração que emprestava ao seu rosto a antiga transparência nervosa. Os bonecos no entanto continuavam o traço dos erguidos ainda na infância. Grotescos, sérios e imóveis, de linha fina e independente, Virgínia obstinadamente insistia em dizer a mesma coisa sem entendê-la. Ela inclinava a cabeça e como continuava a crescer. (LISPECTOR, 1976, p. 172)

E um dos focos do romance é essa insegurança que a subjetividade revela ao se reconhecer. Pois, não é apenas que o sujeito questionante se reconhece como objeto da questão, mas, indo além e aquém de si mesma, é a questão que se revolve (velando, renovando, enovando forças) no encontro, na interpelação de si, projeta-se sobre si mesma, engole-se na auto-reflexão que atravessa sujeito e objeto no espetáculo do silêncio escondido na língua. Nenhuma subjetividade fez tal linguagem. O sujeito segue arrastado no seu movimento, desconfia do veneno, tem medo e já não sabe se pode ou não se aprofundar na procura, agora que sabe de seu próprio desfazimento, dissolvido naquelas águas da represa, bem como, todas as suas concepções até então.

movimento, originário da verdade que se realiza, e que por intermédio dela se perfaz. Nesse sentido, podemos então afirmar que a arte só é necessária enquanto possibilidade que se concretizou. A *necessidade* que ela comporta traduz-se, paradoxalmente, como necessidade de contingência. (...) O problema da origem da arte, tal como foi tratada pro Heidegger, é assim, para nós o problema atual da sobrevivência, da transformação ou do desaparecimento da arte.” (NUNES, 2009, p. 55-59).

E as concepções todas até ali, de repente, vinham, de vez em quando, para Virginia em momentos como antes de dormir, entre parêntesis, as coisas do mundo boiando, como se esforçassem para escapar da sujeição do humano:

Com o correr do tempo nascera nela uma secreta vida atenta; ela se comunicava silenciosa com os objetos ao redor numa certa mania tenaz e despercebida que no entanto estava sendo o seu modo mais interior e verdadeiro de existir. Antes de executar algum ato ela "sabia" que "algo" iria contra ou que uma leve onda lhe permitiria; tinha tanta vontade de viver que se tornara supersticiosa. (...) A superstição era o que de mais delicado ela conhecera; pelo deslizar de um segundo podia ultrapassar aquela afirmação cálida e misteriosamente veemente de que a coisa, compreende? está ali, ali mesmo e portanto é assim, os objetos, aquele jarro pequeno por exemplo, sabe-se profundamente; e mesmo aquela janela entreaberta, a mesinha pousada sobre as pontas de três pernas sob o teto, compreende? sabe-se profundamente; e depois há também o que não está presente (e que auxilia, que auxilia, e tudo avança) (mesmo aquela força) (um instante que se segue e dele nasce o sim e o não) (mas se se demora um pouco fica-se "sabendo" que o instante é um instante e então está mudamente (roto) (é preciso recomeçar) (enovelando, renovando, enovelando forças) (sem permitir que certas coisas do mundo se aproximem de mais) (sobretudo o que é passado é passado e é exatamente apenas desse pequeno instante que se trata e de mais esse, e de mais esse, e de mais esse) (mas cada um por si) — e eis que sem nenhuma palavra ela já realizara. Aliás toda ela era sustentada por algumas palavras. (...) Antes de adormecer, concentrada e mágica, dizia adeus às coisas num último instante de consciência ligeiramente iluminada. Sabia que na penumbra "suas coisas" viviam melhor sua própria essência. "Suas coisas" — pensava sem palavras, sabida na própria escuridão — "suas coisas" como "seus animais" (...) Lentamente ia subcompreendendo, vivendo com cautela e consideração; sem saber admitia seu desejo de ver na lâmpada apagada e empoeirada mais do que uma lâmpada. Não sabia que pensava que se visse apenas a lâmpada estaria aquém dela e não possuiria sua realidade — misteriosamente se ela ultrapassava as coisas possuía o seu centro. Embora pensasse "suas coisas" como se dissesse "seus animais", sentia que o esforço delas não estava em terem núcleo humano porém em se conservarem num puro plano extra-humano. (LISPECTOR, 1976, p. 172-174).

Eram lampejos da realidade na fronteira do sonho que lhe davam a sensação de que “grande parte de seu conjunto vivia com a própria força desconhecida, seguindo um rumo imponderável” (LISPECTOR, 1976, p. 174). Foi, também, depois de uma noite intranquila que Virgínia, lutando para sair do lodo de sua caverna de sono, acordou um dia pensando na própria fatalidade de estar viva. Ela tinha sonhado que queria morrer. Sentia ter chegado ao limite de si, “lá onde se confundiam a alegria, a inocência e a morte, lá onde numa cega transubstanciação as sensações tombavam no mesmo diapasão...” (LISPECTOR, 1976, p. 237). Pela primeira vez “a vida vacilava pensando sobre si mesma, chegando a certo ponto e aguardado a própria ordem; o destino se esgotara e o que ainda prosseguia era a sensação primária de viver” (LISPECTOR, 1976, p. 237). Virgínia se esgota diante dessas revelações. “Veio-lhe fatigada a ideia de que as coisas esperavam continuação, de que devia mover-se e movimentá-las” (LISPECTOR, 1976, p. 238), se contentou na crença de que os dias futuros dependeriam dela para existir, ápice de um subjetivismo que, talvez o próprio Descartes não ousaria. Era o dia em que voltaria para o interior. Neste dia ela teve um “pressentimento de começo onde ela adivinhava a aproximação da morte, vertiginosa e calma”

(LIPSECTOR, 1976, p. 238). Antes de subir no trem, vestiu um chapéu marrom como aquele do afogado. A imagem do sujeito sendo arrastado no fluxo das águas ganha esta nuance: Virgínia, chacoalhando no trem em movimento, não apenas é carregada, mas tenta se mover dentro do que lhe carrega, quer alcançar o vagão restaurante: “uma ânsia rouca e assustada empurrava-a com os movimentos sacudidos no trem para o fundo do carro enquanto ela forçava o corpo para frente” e “não, meu Deus, não, dizia-se ela num desespero íntegro e obstinado olhando friamente para diante atingindo com dificuldade as etapas do trem que corria” (LIPSECTOR, 1976, p. 239).

Todos os elementos essenciais da teoria do conhecimento (Kant?) chacoalham naquele vagão, naquele bonde chamado desejo: sujeito do conhecimento, objeto do conhecimento, juízo teórico (ou de realidade) desarticulando, desmascarando a fragilidade da verdade sobre a qual se sustenta aquele sistema decadente. Mas este modo de conhecer sistemático se acredita como o mais alto pondo de onde o homem faz a mirada de si. Muito empenho foi concentrado ali para simplesmente abandoná-lo agora. Muito pior que isso é o fato de que abandonar o barco é certeza de morte por afogamento, ter a certeza de ser não mais que aquele afogado, ter a certeza de que houve realmente o afogado, reencontrá-lo boiando na represa num estágio mais avançado de deterioração, putrefato.

Não, meu deus, não. É muito pior: nem ter esquecido do grito das gaivotas e do marulho das vagas, nem ao mesmo lembrar dos lucros e prejuízos, não haver, nunca ter existido nada fora da consciência do sujeito, de nada ter qualquer certeza. “Fear death by water” nos diz a cartomante no poema de T.S. Eliot, antecipando a única lição que Flebas, o fenício, oferece, ou seja, de que a realidade física da morte e da decadência triunfa sobre tudo, na Terra Devastada. “Ó tu que o leme giras e avistas onde o vento se origina, considera a Flebas, que foi um dia alto e belo como tu” (ELIOT, 2004, p. 159)²⁴. Nenhum sistema, por mais resistente e fechado que seja, poderia suportar a própria imagem de seu esgotamento. Negar é a primeira reação. Daí que ele precisa fazer desse espelho mal, espelho, espelho meu, retirar de sua potência nefasta, a energia necessária de sua auto-reflexão, reprodutora *ad infinitum*, de sua finitude. Daí que esse mesmo sistema reflexivo precisa, então, se esforçar por estabelecer critérios de verdades outras, para as mais diversas situações de observação de objetos, gerar significâncias mesmo diante da insignificância que é a morte de Flebas: considera Flebas, ó tu, que está ao leme e avista a origem do invisível que te impulsiona.

Pode ser que esse sistema não seja menos concreto do que um cérebro humano, eletrizado, pulsando, no empenho insano de reduzir as incertezas. Pode ser que seja assim, porque, assim, pode perfazer a energia em sua própria saúde, gerar-se num desperdício, pois, nunca o meio em que flui a energia é livre de atritos e viscosidades, nunca é um meio ideal, daí que a sua conservação não pode desconsiderar o seu necessário desgaste, sua perda, seu perder-se no caminho, no circuito.

²⁴ Versos finais de “Death by Water”, IV seção de “The Waste Land”, de T.S. Eliot, na tradução de Ivan Junqueira.

Isso é conhecimento. *NO lustre*, *nA Cidade Sitiada*, e *nA maçã no escuro*, percebe-se um exercício desse tipo, um movimento que vai desafiando os próprios critérios: o critério subjetivo se dissolve tanto que tem que ser atropelado, o critério objetivo se enrijece tanto que desmorona (e aí do sujeito que não consiga escapar ao tempo!), o critério da linguagem lógica (que fundamenta o juízo – Martim pode ou não ser julgado pelo crime que nem cometeu?) é esgarçado na maçã, fruto do conhecimento, sempre no escuro, deixando o humano sem sua rede conceitual de amparo e segurança, deixa-o no aberto de uma queda, mas queda livre.

Mas pode ser que eu esteja te adiantando coisas que não vivi ainda, e pode ser que isso seja apenas por medo de não conseguir chegar lá, no vivê-las. Estou indo aos pulos nesta escrita. Faz mais de um mês que não escrevo nada. Em um desespero tranquilo, a obra de Clarice se desprende no ar, larga de um cipó e mantém, naquela fração de segundos até o outro cipó preso em outra árvore, o corpo de um chimpanzé solto no aberto. Não compreendo a entrega a que se obriga um macaco quando salta de um galho para outro sem ter como saber se vai ou não aguentar seu peso. Sonhasse ele um pássaro querendo se arrancar de cada puxão que seus braços, sua carne frágil aguentando, traduzindo em dor aquela gravidade toda que era locomover-se pelas altas copas de uma floresta. Não. A obra de Clarice são as árvores sem dor fincadas na terra. Não. A obra de Clarice, sua escrita é aquele momento de nem liberdade e ainda não queda, o ar rápido nos pelos do primata acrobata, a sensação de ave era tudo o que eu queria. Acho que pensava assim quando ia para escola da minha adolescência, ou quando levava meu filho para lá e parava no semáforo em frente ao Bosque Rodrigues Alves ou mata da Rua da Marinha, naquele dia hoje passei por lá? Mas, novamente, não. Não tinha como saber em qual tempo me perdi. Era a queda mesmo, como no princípio, agora e sempre além e aí de mim não conseguisse alcançar o outro, o não sabido cipó.

6

Pois, bem. Como sabemos, no segundo romance de Clarice, a narrativa do que se supunha uma realidade interior e a descrição das sensações subjetivas findam no atropelamento “sem nenhuma sensação” da protagonista por um automóvel, vindo como “a irrealidade se aproximando em cores iridescentes, em velocidade alta, leve, penetrante” (LISPECTOR, 1976, p. 321). Virgínia, nesse sentido, incorpora uma possibilidade humana de subjetivação da realidade em que a descrição do movimento psíquico (e toda a problemática que estabelece em termos de verdade judicativa) nem sempre se manifesta como um pensar que se entrega ao cuidado originário e originante de ser humano. O humano fica pesado demais para prosseguir, macaco gordo quebra galho. Por mais rio que seja o sonho nele represado, ele cai. Sem cura é a fratura exposta. Trata-se de descuido que

impede homens e mulheres, aquebrados, de tornarem-se seres humanos. Impede-lhes de entregarem-se a si mesmos enquanto possibilidades do porvir no cipó possível.

Tal aprendizagem parece surgir no próprio movimento da narrativa como se a leitura e não a escrita fossem inventando o novo galho, o novo cipó a encaminhar, a sustentar aquele fluir sempre por um triz, altos e baixos, avanços e recuos os momentos narrados na trajetória oscilante da protagonista são reflexos de seu modo de conhecer a vida. As imagens-questões do lustre e do vagalume são também metáforas do modo pelo qual Virginia compreende a realidade e vive sua vida: o fluir da narrativa vai na contramão das oscilações vacilantes da moça que, ora pressente a necessidade de se lançar no aberto de realizações, ora “estaca” (verbo bastante recorrente no romance) em recuos ou situações que a deixam a salvo dos perigos inerentes de ser.

O pisca-pisca (se do vagalume ou do mal contato no lustre, já não se pode saber) se intensifica conforme vai se aproximando o final do livro e culmina com a morte da protagonista: ela finalmente quer se dar ao desejo de amar Vicente, apesar de estranhamente se sentir afetada por Adriano; com a morte da avó, quer e não quer voltar para a Granja Quieta; decide que vai e que precisa contar a decisão para Vicente; não conta; quando chega na granja, sente o estranhamento de não mais pertencer ao lugar e o princípio de arrependimento e a melancolia por ter abandonado o namorado aumentam; depois, se acostuma e se reintegra ao comodismo do interior irmanando-se aos hábitos e à vida pequena do lugar; quando se acostuma, lembra-se das planícies que há além da mata nas proximidades do da casa, atraída resolve ir caminhando descalça naquela direção; no meio do caminho tem quase uma epifania, se apavora, decide voltar e se perde a procura de sua proteção na casa da granja; promete-se que nunca vai deixar o lugar; mas, imediatamente em seguida, decide voltar para a cidade (em uma verdadeira fuga da fuga) para iniciar vida nova, pois, desta vez, sentia que começava a realmente experimentar “as coisas” e permiti-las.

Neste ir e vir já há aquela vontade de asa latejando no ombro do leitor, a adivinhação do movimento que Bosi vai identificar como um “salto do psicológico para o metafísico” na produção mais madura de Clarice. Metafísica, neste sentido, já é uma palavra quase livre dos sistemas, dos circuitos fechados em que a modernidade se conhece. Isso porque, ela já está mergulhada na crise dessa modernidade, a obra de Clarice faz esse batismo, empurra a cabeça da metafísica, quase como um torturador, mantendo-a no interior das águas, ela se debate toda atordoada como Virgínia no trem de volta para a cidade.

Há na gênese de seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio. *Que se fará pela recuperação do objeto*. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria irreduzível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal; como alma que para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes de sua própria existência. Trata-se de um salto do psicológico

para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora.”
(BOSI, 2006, p. 242)

Na consciência da narradora, talvez. Mas não na de Virgínia, certamente. Ela sai, novamente, daquele interior e, andando descuidada, morre atropelada tão logo chega na cidade... e o pisca-pisca se explicita de vez ao leitor, nas cenas finais do romance, quer como o lamento da protagonista, não dito, mas, observado pelo narrador: “- ah, não ter reconhecido aquela espécie de gesto, quase uma posição do pensamento [...] como se assustaria se o tivesse compreendido.” (LISPECTOR, 1976, 321); quer como “claridade esgazeada e trêmula” (LISPECTOR, 1976, 323) vacilando no peito do guarda que constata a morte da personagem em meio a crueza da fala dos transeuntes; quer na percepção por aquele que possivelmente fora o único que vislumbrava uma plenificação possível em Virgínia: Adriano que, quando vê o corpo morto de Virgínia, “sentiu dentro de si um movimento horrivelmente livre e doloroso [...] alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento” (LISPECTOR, 1976, p. 324).

Para ele, essa terceira pessoa, esse personagem secundário, e para o leitor é que se descortina a possibilidade de uma aprendizagem, a potência dolorida de uma *poiesis* que não foi, estacou, ou se deu, mas pelo prisma da negação de si que Virgínia parece experimentar. Como se sugerisse que, no limite, aquele cuidado de si pode trazer consigo o próprio descuido como possibilidade de ser. O ser em si como possibilidade de não ser, deixar de ser procura.

Para todos nós que observamos com Adriano o corpo morto de Virgínia e escutamos as falas vulgares sobre aquela vida vulgar, o final trágico da protagonista (que será reencenado na *hora da estrela*, mas lá, se dando numa perspectiva ampliada em infinitas camadas narrativas) revela-se como ápice de um limite pressentido, um “difícil” e “dolorido” “nascimento”, apesar da morte. Um reconhecimento de que, às vezes, atropelar a vida interior, a subjetivação do real, seja a única maneira de conservarmos nossa própria liberdade. Vendo Virgínia deitada no chão, “lábios brancos e tranquilos, o rolo de cabelo desfeito, o chapéu marrom amassado” (LISPECTOR, 1976, p. 323), Adriano quase não escuta o guarda que lhe grita ao fazer a pergunta mais banal, mais perpétua: “e o senhor, quem é?”. Responde apenas “- Sou...” (LISPECTOR, 1976, p. 323-324).

Absorto no sague da galinha, sorvendo-o ruidosamente, quase não percebi Joseana indo em direção ao quarto do menino, bater à porta perguntar em voz alta o que era aquilo, porque a reação, qual era a briga entre eu e ele dessa vez. Mas escutei bem a resposta abafada porque era eu respondendo: pergunta pra ele! Faz ele te dizer da mulher, do que aconteceu no caminho de volta pra casa. Ele nem ligou! Ele nunca liga. A gente quase morre. Na verdade, eu juro que não lembrava, juro. Lembrava apenas de ter dito a ele, de ter feito ele prometer que não diria nada porque tudo ia dar certo, os olhos dele arregalados eram os meus no dia em que descobri que meu pai tinha outra mulher e outro filho. Me levou pra festa de aniversário de um ano do pequeno, acho que fiquei calado a maior parte do tempo, o sobrinho da mulher tinha uma carabina e me ensinou

a atirar em calangos no quintal da casa, cada calango era meu pai, devo ter ficado calado a maior parte do tempo, mas no caminho de volta para casa, não pude aguentar e soltei um berro de raiva. Meu pai perdeu a direção com o susto, foi isso ou um cachorro que atravessou de repente a rua, não conseguimos desviar, subimos o meio fio, batemos no poste, de leve, quebrou o farol, fiquei com um galo na cabeça ele nem ligou, me fez prometer que não falaria nada, que tudo ia ficar bem.

Pesquisas neurocientíficas têm mostrado que nosso mecanismo de armazenamento de realidades (vulgarmente chamado de memória) é falho e impreciso. Quase tudo o que lembramos se altera no tempo e pode ser que a realidade armazenada seja completamente diversa em menos de um ano da data de seu registro. É que a memória não se presta a acessar fatos passados, como imaginamos. Na verdade, quando lembramos de alguma coisa, as conexões e impulsos elétricos que o cérebro ativa no momento da experiência são religada, refeitas no momento da lembrança, ou seja, no presente. A memória é um fenômeno presente, não sei se disse isso antes. Mas é que que pode ser algo significativo na leitura de *O lustre*, uma vez que lemos o presente de Virgínia sempre preso ao que supostamente se passou, mas o que supostamente passou está acontecendo presentemente, não apenas na lembrança de Virgínia, mas na também leitura que fazemos. Pode ser significativo na interpretação que vamos errando aqui em meio aos desdobramentos de uma obra que se quis vida. Ah! A memória, se ela é coisa imprecisa e presente, isso pode querer dizer que sua existência se justifica muito mais como um meio de se criar o futuro do que como meio de preservar o passado. Por isso, são os mesmos campos do cérebro humano que brilham quando rememoramos algo e quando imaginamos uma realidade ainda vindoura, ou possível. Não temos a memória: quem sabe se num esforço para autopoiesis, não é ela que nos tem para criar? Se isso é uma necessidade minha ou dela, eu não sei. Não lembro porque comecei a falar disso. Me acredite. Era também eu respondendo. Quando cheguei em casa queria ter dito poste, cachorro, galo, mas não: disse mulher. Não lembro o que fiz, mas algo se deu na volta da escola, entre a hora da estrela e o sinal fechado em frente ao bosque ou rua da marinha, eu atrolei alguém ou alguma coisa, ficou algo para trás e me fez desmoronar o futuro, algo que é como tanta coisa que não compreendo, não compreendi e me fez sentir dentro um movimento horrivelmente livre e doloroso, coisa mortal abrindo no peito, numa primeira experiência da vergonha, no talvez de um novo nascimento na sequência do inconsequente, nova cadência do decadente, novo bolero, *quizás, quizás quizás*.

No romance seguinte, *A cidade sitiada* (1949), já a epígrafe, evocando Píndaro, também aponta para a questão da aprendizagem de certo deslembrar: “No céu, aprender é ver; Na terra, é lembrar-se.” Há, agora, justamente, essa tentativa de realizar essa passagem do céu à terra, o esforço de uma escrita que se movimenta no sentido de compor uma trama menos psicológica, saindo de um plano supostamente mais subjetivado, para a construção de uma objetividade supostamente mais próxima da concretude do real. Mais uma vez apenas *perto de*. Desta vez, um avanço ou um

recuo na dança que se dança em cada ser humano querendo ser humano? O romance não diz. Porém, fala um outro compasso, na “lenta, fragmentada, mas atordoante dança em torno do núcleo do real”, como apontou José Castello (In.: LISPECTOR, 2011a, p.10), para quem a grande paixão e o grande inferno de Clarice era a procura da própria coisa. Uma procura que perfaz a tal dança em torno do que apenas se chega *perto de*.

Alguns o chamam de Deus. Outros, de mistério. A ciência com sua técnica, luta para atravessá-lo. As religiões, para elevá-lo. Clarice sabia, porém, que em torno dele, só nos resta, como frágeis humanos, dançar. Clarice, a dionisíaca: como Dionísio, o deus grego da vida e da dança, também para ela existir é acariciar, beijar a face do real. (CASTELLO, In.: LISPECTOR, 2011a, p. 10-11).

Clarice quantas vezes nascida, refeita outra após outra após cada romance? Para Castello, *A cidade sitiada* é uma tentativa de praticar certo realismo, um “esforço felizmente fracassado, já que o livro, apesar da inesperada frieza, é um atordoante mergulho na instabilidade do ser”. (In.: CLARICE, 2011a, p. 11). E essa instabilidade já vinha se mostrando mais e mais, porém, “a morte [de Virgínia] inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito. A impossibilidade e o mistério cansaram com força no seu coração” (LISPECTOR, 1976, p. 324). Agora, o mistério, sua instabilidade constante ganha ênfase, pode ser novamente no realce que o contraste com a dureza, a segurança de uma narração objetiva pode dar. A objetividade, aqui, toma o sentido de fazer mesmo aparecer, quer dizer, de dar aparência a coisa, a história em torno da qual se dança, em torno da qual somos convidados a dançar, nós que estamos naquele bonde, naquele trem noturno de volta à cidade, enfim, nós que chacoalhamos e não podemos mesmo manter uma posição fixa. É que a mesma instabilidade que ameaça as nossas construções, funda todo o dançar.

Então, no terceiro romance, aprofunda-se a perspectiva daquele palco italiano em ruínas, aprofunda-se o ver como gesto que, para se manter na vigência da identidade com o saber, para se constituir como conhecimento, precisa aterrar, descer do céu e rememorar a concretude da verdade do mundo sensível, no conhecer da terra, na necessidade de nascermos, novamente, terra, na terra, pés no chão, ainda que não se saiba o que são pés, o que é chão. Precisa, sabe que precisa, mas resiste, persiste na disposição segregada de espectador e espetáculo.

É um romance tradicional, neste sentido, muito embora explore algo novo: própria incapacidade de sondagem psicológica pretendida pelo romance, pela literatura, algo não raro superficial. E, então, é essa mesma superficialidade que deve se mostrar, pois, a despeito de todo esforço construtivo do artista sua obra já ameaça desabar tão logo se invista na condição de ficção, uma vez que, ficção está no polo oposto ao da verdade na esfera da modernidade. Distanciar ainda mais estes polos parece ser um intento de *A cidade sitiada*, sobretudo, porque esse distanciar dos polos pode se converter num extrapola-los, num reaproxima-los, já que o movimento é movimento pela superfície, pela superfície da terra e, em algum momento, em sua circularidade irregular, ovalada, o que era ir tornar-se-á um vir. Vir que aponta, também, para um futuro subjuntivo do

verbo ver, conjugando o eu, o ele, o ela na possibilidade de sabe-se lá que *persona*. De qualquer forma é um novo gesto, um gerar que se anuncia. E todo este novo gesto, esta nova gestação, esta outra escrita, este novo romance, sua outra trama, personagens, tempo, espaço, etc. tudo continua atraído pela premente necessidade de vir a ser um ser humano, ser húmus, ou pelo menos, procurar sê-lo, ser outro, ir sendo. Neste caminho se mantem o movimento comprometido em não explorar senão de modo diferente os achados, seguir conduzindo ao limite as interpretações vigentes acerca do que são as coisas, do que é a coisa, do que é real. Isso exige uma desconstrução, é verdade, um desmonte que periga a queda, uma demolição que nos devolva a mirada de nossa própria ruína, não mais de fora, uma implosão desde o princípio preparada. No percorrer a superfície do ovo terra, neste aterrar, quem sabe, reencontrar o próprio ovo de toda a galinha, o próprio húmus de todo humano, um princípio.

É quase tão inevitável como a gravidade que nos afeta a ocorrência desta guinada na técnica narrativa: praticamente desaparece o fluxo de consciência e o foco desloca-se de um subjetivismo individual e interior para um eu objectualizado, superficialmente coletivo e exterior. É superficialmente coletivo, no sentido de que se expõe na perspectiva de um ele, uma terceira pessoa, preocupada com a observação dos fatos brutos da vida dos personagens. É um eu que se espalha nestas diversas máscaras arruinadas e reunidas, menos pelo lugar de origem do que pelo lugar de estado – estado de sítio, diga-se de passagem –, pelo lugar onde estão fixadas, no palco, na cidade: São Geraldo, um subúrbio com ares de interior que é atingida em cheio pela ideia de progresso no Brasil do início dos anos vinte.

Há um querer se ver de fora, mas já intuindo que nunca houve coisa como isto: fora. Como escrever sobre o que quer se desescrever, o que já nem admite o fora de qualquer dentro e vice-versa, e muito menos o sobre o que quer que seja. Então, tudo bem, abafe o caso, faça o recorte necessário, erga critérios, finque-os em solo firme, ice as velas, levante as paredes, os pilares, suponha patamares, pavimentos, porque é assim que se acredita, dizem, no que a linguagem cria. É essa noção superficial de estrutura que deveria garantir uma escrita comunicável, quer dizer, capaz de comunicar algo, com o poder de se tornar algo comum, não é? Mas uma experiência que se encaminha para radicalidade como a escrita de Clarice vai minando, aos poucos, essa e qualquer outra estrutura que não seja essencial. “Como a senhora trabalha?”, pergunta Eric Nepomuceno em entrevista publicada em 1976. “Para escrever necessito abstrair-me de tudo” (LISPECTOR, 2011b, p. 121), não pensar em ninguém e nem em si mesma, “somente me preocupa é captar a realidade íntima das coisas e a magia do instante (...) não me preocupo nunca pela estrutura da obra. A única estrutura que admito é a óssea” (LISPECTOR, 2011b, p. 121). A linguagem vai voltar a ser mito, é o que se anuncia na *cidade sitiada*. Babel não foi nada, não foi um detalhe, uma vírgula, prossiga, apenas dê passagem e, enquanto isso, prossiga e ponto final.

Então, o prosseguimento, a caminhada o ponto em seguida é um empenho por ver o que é possível, por esmiuçar o ver, é quase como se colocasse em uma lâmina de um microscópio aquele lampejo final do lustre, o atropelamento de Virgínia, seu aterramento final com

(...) a irrealdade se aproximando em cores iridescentes, em velocidade alta, leve, penetrante, névoas se esgarçando e descobrindo formas firmes, um som mudo rebentando da intimidade adivinhada das coisas, o silêncio comprimindo partículas de terra em escuridão e negras formigas lentas e altas caminhando sobre grossos grãos de terra (...) As pessoas então reuniram-se ao redor da mulher enquanto o carro fugia. (LISPECTOR, 1976, p. 321)

O romance explora, cria mesmo rotas de fuga, admira o movimento, aquele movimento poético da linguagem, aquele mesmo movimento ainda sem nome, agora plasmado nas pessoas reunidas ao redor da mulher, nas pessoas pensadas em multidão e povo em massa que se move. Move-se em torno da história de Lucrecia Neves, mulher prática que, diferentemente de Virgínia e Joana, apostas suas fichas nas certezas de uma vida exterior, investe na superfície visível da máscara, aquela que é supostamente vista por esta outra abstração: a sociedade. A composição de *A cidade sitiada* parece ter sido uma guerra particular e subterrânea que Clarice travou consigo mesma para se manter na abstração de um enredo transparente, sem se aprofundar na concretude reflexiva da linguagem entorno de si. Sim, havia algo invertido no modo com Clarice sentia as coisas: concreto era o que aos outros parecia ser abstrato, na introspecção estava a concretude, na escrita objetiva e analítica do romance dito social estava a abstração. E ela estava cada vez mais atraída pelo abstrato quando escrevia *A cidade sitiada*, como ela diz em carta para Fernando Sabino, pois, por sua lógica avançar no abstrato era se aproximar do concreto: “e por estranho que pareça, estou estudando cálculo das probabilidades. Não só porque o abstrato cada vez mais me interessa, como porque eu posso renovar minha incompreensão e concretizar minhas dificuldades gerais” (LISPECTOR, 2002, p. 86).

7

Escrito entre 1945 e 1948 em um país frio, neutro e distante, país aonde Thomas Mann e Nabokov foram para morrer, onde Nietzsche enlouqueceu, o livro traz entranhada em suas metáforas mais ou menos explícitas aquela outra com que Clarice caracterizou a Suíça: um cemitério de sensações (BORELLI, 1981, p. 117). A introspecção assusta, entedia e irrita Lucrecia Neves, de “vida íntima pouco usável” (LISPECTOR, 1982, p. 19), ela “que não possuía as futilidades da imaginação, mas apenas a estreita existência do que via” (LISPECTOR, 1982, p. 86), realmente parece não querer sentir nada que não seja objetivo, objetivável, emoldurável como uma vista de janela, como se a vista dessa janela fosse real não pela abertura em si, mas pela moldura, pelo recorte que se impõe aos possíveis da vista, como se isso garantisse a sanidade da visão, como se isso salvasse-nos da loucura sem limites de tudo o que se dá a ver, forjando a ilusão de um

controle, como se pudéssemos controlar o que há por detrás da parede, dos muros, impedindo-os de entrar na nossa cidade sitiada. Provavelmente, o que não se consegue aqui. E se conseguíssemos de que serviria? Não alteraria em nada o fato de que muita coisa acontece e existe fora da vista, fora das bordas da moldura, fora do plano dessa câmera objetiva que a linguagem quer inventar, fora, quer dizer, no lugar que o olho não compreende porque nunca houve e que, no entanto, já se inventou tantas vezes, agora mesmo, quando e se, na linguagem que a nada se sujeita.

“Qual a motivação que te levou a escrever esse livro?” Pergunta Affonso Romano de Sant’Anna para Clarice, em 1976, mais ou menos um ano antes da morte da escritora. Ela responde quase objetivamente não fossem as reticências. É como se ela insistisse, ao falar de *A cidade sitiada*, naquele tom que ela quis imprimir ao texto do romance: “É a formação de uma cidade, a formação de um ser humano dentro de uma cidade. Um subúrbio crescendo, um subúrbio com cavalos, tudo tão vital.... Construíram uma ponte, construíram tudo e de modo que já não era subúrbio. Então o personagem dá o fora” (LISPECTOR, 2011b, p. 138).

Porém, aquela objetividade insistente de nada serve a Lucrécia (personagem que também insiste, a seu modo, em uma objetivação da própria realidade) e essa falta de serventia é pontuada com ironias sutis daquele eu narrativo, denunciando o esvaziamento de sentido que impulsionam as vontades das terceiras pessoas criadas e concentradas na protagonista. Sim, assim como nos outros romances, há um *pathos* centralizado na protagonista que se espalha e conduz o desempenho dos outros personagens. Mas isso fica um pouco menos evidente neste romance, pois, se há uma subjetividade interior em Lucrécia, ela nos é revelada pelas construções exteriores que os outros e ela mesma fazem de si. É entorno destas construções que o texto quer se equilibrar e, como que para não cair num abismo que é a linguagem em si mesma, faz de si uma ponte. É mesmo um livro de passagem, não mais a passagem em si se dando e se fazendo em nós, mas sim, escrito para que possamos ver uma passagem alheia, a passagem de um outro que pode vir a ser nós mesmo, quem sabe, num futuro subjuntivo, se nascêssemos, quando nascermos. O nascimento do primeiro filho e a escrita do terceiro romance foram coisas que salvaram Clarice da monotonia de Berna, do silêncio aterrador das ruas daquela cidade, como ela conta numa crônica em 1970:

O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. (LISPECTOR, 1999b, p. 270).

A cidade sitiada diz, de certo modo, também uma crônica. Uma crônica sobre um modo de compreender ou, tentar compreender o real, coisa. É uma possibilidade de compreender entreaberta pelo próprio real, pela própria coisa, querendo-se na coisa que somos, na coisa de que somos partícipes. Como a coisa quer e pode, dá-se em nós essa vontade de possíveis, vontade de poder

que nos quer de e para outros possíveis. Isto, esse jogo de poder tensionando-se no tempo é o motivo, é uma poética da crônica da cidade sitiada. A decisão por acompanhar esse jogo como se fora dele se estivesse é uma tentativa de vê-lo melhor. A falha está no fato de que olhá-lo é olharmos, e para nós nunca houve a possibilidade plena de habitar um lugar que seja um fora de nós para nos ver melhor. Essa falha arruína e, ao mesmo tempo, funda as perspectivas, pois, se todo poder se dá no acontecer da própria coisa, no exercício de ser, quando um poder é exercido procura imediatamente eliminar o que lhe contradiz, sob pena de ser menos poder, de ser não poder. Entendo que estejamos confusos. É que a linguagem não pode explicar o complexo sem inventar um muro, uma parede, uma janela, uma moldura, sem inventar o lá fora de onde se virá ou para onde se irá.

Em 1963 perguntam para Clarice se a janela de sua vida era voltada para dentro. É o tipo de pergunta que quer situar alguém, no caso, a autora cuja escrita é considerada introspectiva, hermética. Naquela ocasião Clarice aceita a carapuça, mas apenas para desmanchá-la, para desfazer ironicamente do pressuposto que sustenta a pergunta:

Se você acha, significaria que olho de fora para dentro? O que significaria que estou, como é a realidade, dos dois lados. É que o mundo de fora também tem seu dentro, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo, não o vive, e é quem realmente o considera estranho e de fora. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário (LISPECTOR, 2011b, p. 27).

Clarice não quer pensar as construções da linguagem, muito embora, não se esquivasse delas. Ela parece querer pensar não as construções, mas o próprio construir, não o substantivo, mas o verbo, a palavra ação, a palavra passagem. Pensar a própria passagem é também invenção da linguagem. Invenção que, chega uma hora, não pode mais, não pode mais ser, pois foi a linguagem que inventou a própria perspectiva como possibilidade de se apreender, de compreender a si mesma.

Essa perspectiva voluntarista é fruto da angústia proveniente da tensão alojada na aprendizagem do ser humano como expressão da vontade de poder na perspectiva reducionista de domínio do conhecimento e de manipulação da vida. A aprendizagem, porém, se dá tanto no “agarramento” do conhecimento quanto no abraço do pensamento. E, nesse abraço especificamente, a aprendizagem decorre de um processo cuja direção aponta para o deixar-ser, o reconhecer das formas de ser e o colocar-se no ponto zero do saber. (ALBERNAZ, 2006, p. 12).

Tornar-se é também, em certo sentido, querer dominar, poder manipular a vida. Mas nossas mãos são tão poucas que, chega uma hora, não podemos mais que nos entregar ao abraço do que nos pensa sem saber, naquele ponto zero de toda latitude e longitude. O ponto zero do saber é o grau zero da escritura (BARTHES, 2012), linguagem se projetando naquela origem utópica. Já não posso nem dizer que é para lá que estamos indo porque isso já é uma perspectiva. Não posso porque trata-se não mais de um agarramento, senão de um despojamento de toda e qualquer bagagem para continuar o ir assim mesmo no infinitivo, ir no infinitivo, gerar o indo gerúndio, quem sabe,

inventar um particípio que não seja mais passado, participar no presente disso que o verbo não dá conta de carregar. Esse despojamento é que nos faz querer saber, por exemplo, onde estava minha vontade quando eu nasci? Ele se dá como o nascimento, alheio a nossa vontade, sem ele não queremos nem saber.

Quer queira, quer não, surgimos como possibilidade de sermos uma pessoa, de tornarmos um ser humano. Mas para poder ser eu próprio, preciso, de algum modo, superar a impessoalidade, assim como me livrar da subjetividade. Neste caminho, posso ir sendo muitas pessoas, experimentando muito do humano, chegar mesmo no limite, na borda da moldura, meter a cara para fora da janela, pular a janela, virar a paisagem, sair de cena. E o perigo é iminente de eu me perder como era desde o princípio agora e sempre, o perigo de eu me perder lá fora é de alguém vir e fechar a janela por dentro. Aí acabou a passagem. Mas esse alguém pode ser eu. Então, preciso ser este que pode ou não fechar a janela e, mais ainda, preciso não querer exercer esse poder, mesmo podendo. Por que o que eu não posso, mesmo inventando parede, janela, moldura, o que eu não posso é acabar a passagem, a passagem que pode se acabar comigo, que pode se acabar em mim, que pode acabar comigo, eu lá fora, aqui dentro.

Acho que este exercício de poder foi o que mais cansou Clarice na escrita de *A cidade sitiada*. Por isso ela pensou nunca mais poder escrever depois desse romance, por isso ela sai dele esgotada e sabendo que “escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor” (BORELLI, 1981, p. 119), nunca mais poder escrever é a vontade maior de escrever, assim como pensar o poder da linguagem é pensar seu impossível, deixar-se abraçar por seu não mais poder, despojar-se de todo e qualquer poder que a linguagem invente, família, cidade, estado, nação, escola, igreja, dinheiro, razão, discurso... quem sabe o que mais, para poder ser invento da linguagem?

De modo geral, a passagem para uma visão mais objetiva e impessoal, que dá o tom à história narrada, é identificada com aquela chegada de progresso que abala o lugarejo e, com isso, também a subjetividade de seus habitantes. Fundidos na cidade, sujeitados a este objeto coletivo que ela é – ela, a cidade, quase um outro personagem na trama –, os cidadãos de São Geraldo parecem se preparar para uma vigem sem volta rumo a outro tempo, devorador implacável.

O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia. Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzina atrás lançando fumaça. Mesmo os crepúsculos eram agora enfumaçados e sanguinolentos. De manhã, entre os caminhões que pediam passagem para a nova usina, transportando madeira e ferro, as cestas de peixe se espalhavam pela calçada, vindas através da noite de centros maiores. Dos sobrados desciam mulheres despenteadas com panelas, os peixes eram pesados quase na mão, enquanto vendedores em manga de camisa gritavam os preços. E quando sobre o alegre movimento da manhã

soprava o vento fresco e perturbador, dir-se-ia que a população inteira se preparava para um embarque (LISPECTOR, 1982, p. 13).

Aquelas pessoas parecem ir para um abate, na verdade, não se entendem estão perdidos e, nem ao menos, desconfiam o perder-se, o não haver entendimento. É que para eles, como na torre mítica, a irreabilidade toma por nome a própria ideia de real, inverte-se na aparência da realidade e crê poder estancar o próprio movimento, a realização da coisa toda. Porquê? Por medo. Medo de perder-se, medo de não mais saber-se limitado. Por vontade de não ter limites? Mas não os ter é já perder-se de todo no todo. Quem afinal tem medo de não sabe, se nem ao menos se sabe o que é medo, o que é saber? Se o saber se tornou a altura dessa torre nos alienando da terra, dos pés no chão. Ah, não. Precisa ruir. Pois a mais premente necessidade e tornamos a terra. Por mais ascensional que seja a construção, fica comprometida por si mesma, por seu próprio enrijecimento, contínuo até rachar, rachar até ruir.

É isto: é que este poder que sustenta a cidade, o mundo da civilização, talvez precise mesmo ruir, desabar e, fuja quem puder fugir... Lucrécia consegue (consegue?) e já te adianto que Martin, não. E digo talvez porque ainda é medo o que sinto desde aquela caverna de nos prender e é como se a caverna estivesse em toda a parte, como o sertão de Rosa. Quem sabe não seja por isso que lá, no Grande Sertão, se dizia que o correr da vida embrulha tudo, que a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta e que o que ela quer mesmo da gente é coragem. Porque a vida, sendo sertão, é aberta, é nonada, dá mesmo e pede mesmo coragem para gente. Mas sendo caverna, sendo cidade? Corre o risco de desmoronar sobre nós, dá é medo. Dá, mas precisa tombar mesmo isto que passou a ser, na verdade, uma mentira. Aquele poder era isto: eu podia te mentir, aludir mil coisas, fazer da luz ilusão. Mas agora, não, não mais, *never more* um corvo repete a memória. Eu te iludia antes de começar a escrever e, agora, desde o princípio, não mais. E não é que nunca mais eu vá te iludir, de vez em quando. Não. É que não quero mais, não posso e quero não poder. É como também parece ir querendo, cada vez mais, a escrita de Clarice. Tudo tem limite. É de um cavalo assim que eu devo tombar. Um cavalo como os cavalos de São Geraldo. Aquele, por exemplo, que matou uma criança, criminoso:

Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte, levadas de cavalos haviam invadido o subúrbio, e nas crianças ainda agrestes nascia o secreto desejo de galopar. Um baio novo dera mesmo um coice mortal num menino. E o lugar onde a criança audaciosa morrera era olhado pelas pessoas numa censura que na verdade não sabiam a quem dirigir.

Com as cestas nos braços elas paravam olhando.

Até que um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota — onde não faltava ironia sobre a lentidão com que uma série de subúrbios se civilizava — com o título de: "O Crime do Cavalo num Subúrbio" (LISPECTOR, 1982, p. 14).

Essa imagem dos cavalos de São Geraldo é um outro jeito de falar também sobre aquele poder, aquela potência e, ao mesmo tempo, é algo que evoca o selvagem do primeiro romance de Clarice. Os cavalos, “aspirando com as narinas selvagens como se tivessem conhecido outra época

no sangue” (LISPECTOR, 1982, p. 14). É esta outra época, este outro estado selvagem que se vai abandonar. A crônica é, também, sobre isto: “e isso era S. Geraldo, cuja história futura, como na lembrança de uma cidade sepultada, seria apenas a história do que se tivesse visto” (LISPECTOR, 1982, p. 19). O que se vê é a passagem de uma selvageria para outra, reveladora de grandes construções, de usinas, de máquinas, de comércio. Uma outra selvageria chamada de progresso. Mas nunca se sabe ao certo para onde essa progressão progride. Sabe-se apenas, ou melhor, sente-se apenas que é algo que vem forte, potente, coice mortal, àquele lugar.

Se pensarmos este progresso como coisa que, também, se dá na e pela linguagem, é significativa a insinuação de que São Geraldo seja o nome de um lugar e que este nome pode vir a mudar. Um novo nome que não mais remeterá à ideia religiosa, não mais um nome de santidade e, em algum sentido, não mais uma palavra portadora daquela sacralidade que relacione o humano a um lugar de ser e de estar. Não mais. Essa mudança iminente até o final do romance, podemos supor, tem a ver com certa dessacralização do real. Realizar-se, não é mais algo da ordem do sagrado, não mais um destino, quem sabe, apenas uma condição que se impõe. Mas se nem se sabe mais o que significa destino, como dizer o que não é ele? Nem sei porque te escrevo assim, às vezes, de dentro do que me faz pensar nos romances de Clarice. Neste, o realizar-se parece se impor como algo de fora, algo não mais relacionado como alguma essência ideal. Mas nem tenho como afirmar categoricamente isso, pois, Clarice continua sua tessitura explorando a linguagem a partir de seus avessos, enviesando em cada sim, um não para nosso tropeço. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário e a escrita de Clarice parece se orientar para umedecer o sentido das coisas. Coisa como dicotomia verte-se em confluência; sagrado, em mistério; ideia, em gesto (como em um ideograma); conhecimento, em percurso; homem, em humano.

É neste verter que o romance sinaliza uma dessacralização na interação entre homem e real. Ainda apenas sinaliza. Por isso é interessante perceber, por exemplo, que, n’*A cidade sitiada*, a ideia de progresso projetadas nos personagens se aproxima do social e do mundano ainda naquele sentido em que se costuma utilizar o termo: o oposto do que é sacro. Por essa lógica, a participação na Associação de Juventude Feminina de São Geraldo, primeiro degrau almejado por Lucrecia em sua escalada social, é enfocada como aspectos de uma objetividade presente, avançada, já sem causa de ser (“Aos poucos as jovens se reuniam com um ardor na verdade já sem causa” [LISPECTOR, 1982, p. 17]), enquanto que as atitudes e lugares mais propícios à solidão ou simplesmente resistentes, por qualquer motivo, ao avanço dos novos tempos, eram relacionadas ao atraso, e ao primitivo.

Do mesmo modo, a ideia de ruído, o barulho das usinas, a falação crescente e o trânsito cada vez mais perturbador nas imediações da Rua do Mercado – onde o comércio de produtos e a circulação de pessoas se faziam com cada vez mais intensidade e, por isso mesmo, desde então,

aquelas adjacências passam a ser o centro da cidade – enfim, tudo isso terá a ver com o mundano e o progresso. Enquanto que a sacralidades remanescente na cidade se restringe ao silêncio de alguns lugares como a igreja ou o a fresco dos passeios, locais periféricos, limítrofes, enfim, fronteiras em que a cidade é quase campo.

A vida tumultuosa da rua do Mercado estava deslocada naquele ambiente onde um gosto passado reinava varandas de ferro forjado, nas fachadas rasas dos sobrados. E na pequena igreja cuja arquitetura modesta se erguera no antigo silêncio (LISPECTOR, 1982, p. 14) Apesar do progresso o subúrbio conservava lugares quase desertos, já em fronteira com o campo. Esses lugares em breve tomaram o nome de "passeios" (LISPECTOR, 1982, p. 16)

Luz do dia e a escuridão da noite também sinalizam para estes polos o que retoma aquele jogo da *physis*, o movimento criativo do real acontecendo, algo que os romances anteriores também elaboram. Na luz é que se vê a cidade, na noite já não se reconhece mais a cidade, a construção, pois, tudo retorna ao mistério que o escuro resguarda. Olga Sá comenta essa construção textual do subúrbio através do surgimento “centaurizado” de aspectos da realidade como polos que se misturassem: “A transformação do subúrbio em cidade apresenta-se ‘em enigma’, porque as coisas aparecem misturadas, “centaurizadas”, metade homem/metade cavalo, civilização/campo, luz/sombra, seco/úmido, fora/dentro, superfície/mistério” (SÁ, 1993, p. 35). Esse surgimento enigmático perdura em todo o romance. Porém, sutilmente o equilíbrio vai sendo quebrado com o progresso, com a luz elétrica que estica o dia e não permite que a cidade deixe de funcionar, não permite que ela deixe de aparecer como objeto capturável pelos olhos, aparente, a cidade sempre aparente, e a aparência vai empurrando o que não aparece para fora de cena, para fora da linguagem, para fora da possibilidade de comunicação. É quase uma paráfrase de Wittgenstein: figura-se os fatos, a figuração se enlaça à realidade como uma régua aposta a um objeto, “apenas os pontos mais externos das marcas da régua tocam o objeto a ser medido”, a medição pode ser verdadeira ou falsa, fora disso, “o enigma não existe”, “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (WITTEGENSTEIN, 2010, pp. 147-279-281).

Mas, então, Clarice segue teimando em falar do que não se pode. Fala do poder que ergue e destrói coisas belas, como diz uma canção. Fala para chegar ao não poder, ao não poder mais falar, não poder que desequilibra qualquer tratado lógico, filosófico. “A filosofia ajuda a compreender melhor a vida?”, perguntam-lhe em 1964. “Ajuda, a menos que também desespere.” (LISPECTOR, 2011b, p. 37). E a linguagem é a corda bamba em que o conhecimento avança, em que todo o tornar-se é possível. É possível também o desequilíbrio e a queda, às vezes, inevitável.

Algo que me veio à mente, agora, é que o processo de dessacralização sugerido é uma dimensão do desequilíbrio narrado. Se *A cidade sitiada* é um passo na procura por tornar-se, um outro gesto no caminhar daquilo que quer conhecer-se, nada mais coerente que, forçar mesmo o desequilíbrio, investigando este modo objetivado de a linguagem nos enxergar e nos dizer, até mesmo para poder compreendê-lo como um, dentre tantos outros, modos de enxergar e dizer o que

somos, até mesmo para desmascarar sua ilusão de verdade, desmontar as bases de seu poder sobre os destinos do humano: talvez não possamos mesmo voar. “Dura verdade do sol e do vento, e de um homem andando, e das coisas postas. E uma pessoa nem sabia limitar-se” (LISPECTOR, 1982, p. 172).

Àquele ideal solar de esclarecimento, Clarice sempre traz pinceladas de escuridão, de noite, de lua. A ironia é seu pincel. Com ele, segue flertando seriamente com o perigo de viver, intuindo o que n*Uma aprendizagem* se saberá: “em pleno dia se morre” (LISPECTOR, 1998b, p. 32). Mas até lá há ainda um estirão e muito há que se abandonar, por que conhecer não é apenas acumular, mas, também, desapegar. Aprender, apreender é desaprender, libertar. Então, o empenho no exercício de uma escrita que constrói um romance mais tradicional é um aceno para necessidade de se arruinar na linguagem o que tem mesmo que ruir. Ergue-se uma cidade já totalmente cercada pelas palavras, pelos nomes que dizem o que ela é e até onde pode ser. Mas se as palavras e nomes já não são mágicas e misteriosas, se elas já não têm noite dentro de si, se elas são apenas sinais claros de apontar a verdade, então, os muros que elas erguem, as paredes, as torres todas já trazem em si a fissura, o desequilíbrio, a queda iminente. Já te disse isso. Já disse e me repito. Repito para continuar te iludindo com esse ar de explicação.

A tal dessacralização que o romance insinua (se é que realmente insinua) é um desdobramento do modo objetivado de a linguagem nos ver e dizer, e mais: é uma evocação da mudança iminente deste modo de ver e dizer para um outro de nome desconhecido: “também São Geraldo chegara a certo ponto, prestes a mudar de nome, diziam os jornais” (LISPECTOR, 1982, p. 173). É que, talvez, a relação do homem com o real, à época da nomeação de São Geraldo, já se encontrasse há muito distante daquela comunhão originária e sagrada que, imagina-se, houve entre humano e terra, e de cuja existência nós não temos nenhuma evidência a não ser uma série de narrativas harmonicamente orquestradas a partir de ideais sempre inalcançáveis. A relação é outra, algo apenas nominal, não mais essencial, talvez porque o nomear não seja mais da ordem do sagrado como o é no *I ching*. Nem nenhum deus diz mais ao homem “nomeia”. Deus e o homem já são outros. Quando os jornais anunciam a possibilidade de mudança do nome da cidade, Lucrecia também já é outra. Viúva, ela é uma mulher já sem ilusões, não obstante, prestes a uma nova fuga.

Mas isso é também reflexo daquele amálgama que a narrativa faz da cidade e de seus habitantes, cada um destes, um modo de ser, um gesto, uma reação daquela. Não é à toa que a insinuação da mudança de nome da cidade comece no capítulo intitulado “O cidadão”, que inicia descrevendo o modo de pensar e os trejeitos de Perseu, “heroico e vazio” habitante da cidade. Ele observa o movimento dos outros “animais” da cidade do alto do segundo andar de um sobrado sem jamais poder “transmitir a alguém o modo pelo qual ele era harmonioso” (LISPECTOR, 1982, p. 27). Olímpico, Perseu, “cego e glorioso – era isso apenas o que se podia saber dele” (LISPECTOR,

1982, p. 27). Quando ele aparece, está estudando e repetindo para decorar uma frase que inconscientemente se aplica não só a ele mesmo como aos moradores da cidade: “Os seres marinhos, quando não tocam o fundo do mar, se adaptam a uma vida flutuante ou pelágica” (LISPECTOR, 182, p. 27). A narração pontua: “e agora ele se calava, moroso e cheio de sol. (...)”; a inconsciência do rapaz dominava largamente a cidade” (LISPECTOR, 1982, p. 28). Perseu é pedreiro com ares de filósofo e sua descrição o relaciona a uma linhagem, a uma raça de homens ideais para cidade, mas que é engolida pela força irresistível do contexto social.

Tal movimento permeia o enredo todo como te disse. Já desde as cenas iniciais, quando os cidadãos vão se aglomerando mecanicamente na praça da cidade por ocasião da festa do padroeiro, numa corrente insana e irresistível, percebe-se que o ambiente físico e o meio social retiram dos personagens toda e qualquer dimensão interior através de uma narrativa que se pretende representação objetiva da realidade, privilegiando a sua exterioridade e superficialidade.

O afã representativo de se construir um romance em que se narra apenas o que se vê e, ao mesmo tempo, seguir procurando pela palavra que capture a realidade fugidia do movimento, o nome da coisa em si, encontra um espaço decisivo em *Lucrécia*: se a imagem dos cavalos figura o poder dúbio e selvagem de tudo o que pode ser, a moça é a própria imagem da vista, a visão do ver, ou seja aquilo que se perde tão logo se possa ver, pois, ver é sempre ver outra coisa, sempre diferente da coisa que vê.

A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo. A ínfima função da mocinha na sua época era uma função arcaica que renasce cada vez que se forma uma vila, sua história formou com esforço o espírito de uma cidade. Não se poderia saber que reinado ela representava junto à nova colônia pois que seu trabalho era curto demais, e quase inexplorável: tudo o que ela via era alguma coisa. Nela e num cavalo a impressão era a expressão. Na verdade função bem tosca — ela indicava o nome íntimo das coisas, ela, os cavalos e alguns outros; e mais tarde as coisas seriam olhadas por esse nome. A realidade precisava da mocinha para ter uma forma. ‘O que se vê’ — era sua única vida interior; e o que se via tornou-se sua vaga história” (LISPECTOR, 1982, p. 19).

Lucrécia é a visada daquele poder se dando como sua história vaga, apesar de ser este o romance com enredo mais delineado dentre todos os escritos por Clarice Lispector: *Lucrécia* deseja enriquecer dentro da adequação opressora que se impõe a mulher daquele tempo e lugar tramados, como as ambiciosas moças de São Geraldo, espera que o dia de núpcias a liberte, casa-se com Mateus que a leva para morar na metrópole, habitar uma realidade supostamente mais avançada, lá, descobre que o vazio também oprime, sitiando terrivelmente as fronteiras físicas do real. O casal volta para a cidadezinha atendendo um chamado de Ana, Mãe de *Lucrécia*. Mas, agora, São Geraldo era um território desconhecido, transformado pela exploração de carvão e ferro. Mateus morre. Os habitantes haviam se perdido, cada um a seu modo e, num crepúsculo sem sangue, a viúva — “o olhar continuando a ser a sua reflexão máxima” (LISPECTOR, 1982, p. 172) — seguia

tricotando uma espécie de saber duro como a luz e o vento nos olhos de quem mal saiu da escuridão da caverna. Saber das profundezas, um saber não menos ilusório que aquele das profundezas, não menos não saber que qualquer saber, mas capaz de dizer um estado de coisas, inventar um sítio seguro em que se acomodasse a verdade de cada coisa, um tecido que envolvesse o movimento da realidade, sitiando a própria realidade, numa realidade própria, digo, a ser apropriada por um homem orgulhos que se enxerga sem limites andando por entre coisas postas.

Quanto a ela mesma — ciente, apenas ciente. De que aquilo tudo era intransponível mesmo pela imaginação — essa dura verdade do sol e do vento, e de um homem andando, e das coisas postas. E uma pessoa nem sabia limitar-se. Pois ela nem podia deixar de orgulhar-se ao ver o tempo passar — mas já estamos no mês de fevereiro? — como se este fosse desenvolvimento seu. E era. (LISPECTOR, 1982, p. 172)

Lucrécia não precisa chegar a uma resposta, pois, uma resposta já está ali, naquela construção que se fez do real, naquele estado de coisas, prontinha para ser usada. Lucrécia cansa de se procurar, nunca quis isso. Seu esforço é um esforço por se acomodar na realidade aparente que se constrói por seu próprio olhar. Se é um olhar sem ver ou um ver sem olhar, não sei dizer. Mas, falta o um ao outro nessa criatura abominável, Lucrécia das Neves.

Inicialmente a protagonista que, por impulso, parece querer ir contra àquela corrente social afim de se conquistar em uma real e própria identidade, luta inconscientemente para não se adaptar “a uma vida flutuante e pelágica”, como a dos demais cidadãos, “seres marinhos que não tocam o fundo do mar” (LISPECTOR, 1982, p. 27). Ela parece resistir a se tornar mais uma cópia daquele modo de ser que era a própria São Geraldo, o sujeito coletivo, social projetado em cada indivíduo. O impulso de Lucrécia neste sentido é duro como o impulso da narrativa (12 capítulos bem definidos, temporalidade linear, marcada por pontos mais que por vírgulas), e, talvez por isso, também é incapaz de se abrir para a revelação de outras dimensões do real que não sejam as superficiais projeções objetivas de sua subjetividade: em Lucrécia, que se espraia em linguagem pelo romance, olhar para a realidade não era procurar-se, mas apenas confirmar-se: “Fazia-se inexpressiva e de olhos vazios como se este fosse um modo de ver mais real. Não chegava no entanto a atingir-se, encantada pela profunda irrealidade de sua imagem” (LISPECTOR, 1982, p. 32). Sua experiência de ver, aos poucos, conduz o ser humano na percepção de uma outra possibilidade de extravio, diferente daquele interpretado por Virgínia, perdida em si mesma. Olhar para fora é também perigoso. A mocinha de São Geraldo se perde em exterioridades [...] Até que tocada pela própria atenção, Lucrécia passou a ver-se com dificuldade.[...] Toda a sua natureza parecia não se ter revelado: [...] parecia então, como o próprio subúrbio, animada por um acontecimento que não se desencadeava. (LISPECTOR, 1982, p. 32).

A narradora assinala essa perdição de si com ironia. Já te falei da ironia? Ah, não sei. Mas é algo como essa ironia denunciando a falta de profundidade nas motivações dos personagens que parece impedir que eles surjam como gente, como pessoa. Máscaras, sim, mas caricatas, difíceis

de se crer. Assim como a cidade que não se realiza como construção ideal, Lucrecia e os demais personagens também não se encaminham para ser humano... é isso? Talvez com isso o romance nos jogue na possibilidade de que não há isso de ser humano ideal. Não sei, não sei dizer. O texto também parece resistir ao desejo de se perder daquela narrativa tradicional, a narrativa que em um dado momento da história literária foi considerada ideal. Ou pode ser que eu não esteja vivendo suficientemente a experiência que ela propõe, talvez, não esteja ouvindo bem aquela ironia daquela narradora. “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”, diz Walter Benjamin em “O Narrador” (2012, p. 221).

Virgínia, n’*O lustre*, vai lembrando do que aconteceu em sua vida e o presente vem interrompendo esse lembrar até se fazer inteiro na sua hora da estrela, estrela cujo brilho fora lançado para outrem num quando que é agora. Então, o presente passa a ser essa clareza que, não obstante, não deixa ver *A cidade sitiada*. Lucrecia espiava a cidade “que de dentro era invisível e que a distância tornava de novo um sonho: ela debruçava-se sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas.”, mas, “(...) quanto mais uma pessoa penetrasse no centro menos saberia como é uma cidade.” (LISPECTOR, 1982, p. 20). Lucrecia, na verdade, não vê ou vê com dificuldade o que se apresenta e eu vou esquecendo o que aconteceu, porque lembro muito de mim e quero me preservar. Irônico é eu não poder dizer. Irônico esse outro lado da moeda – foi Benjamin que viu em toda civilização a barbárie esquecida em que se assenta –, esta outra face se dando ao tabefe, a narrativa bem formada, bem acabada de *A cidade sitiada* parece ser atropelada pelo progressivo vazio daquelas máscaras todas, facetas da civilidade nos encarando como paredes que ameaçassem cair sobre nós. O que quer que se erga ali, ergue-se para a queda: irônico, não?

Por isso não há, neste momento em que te escrevo, tese alguma. Há algo que se encaminha para uma antítese, um trânsito, um transe, às vezes, sempre sem nunca chegar lá, na outra margem. Há isso porque a literatura de Clarice, de modo semelhante, não é literatura, não chega a ser, ultrapassa-a ao ir para algo como anti-literatura, nada que já esteja fora do ato de escrever. Nesse encaminhamento, vai ficando ilógico falar logicamente do nada, falar do que sempre é não em todo o sim, sim em todo não. Falar é sempre um sacrilégio do qual se retira tudo, até mesmo, deus. O progresso, o progresso na *Cidade sitiada* tem a ver com esse processo de dessacralização do real, disse algo assim. Digo agora, *deus ex machina*. O nome da cidade está prestes a mudar. Como vamos chamar, agora, aquilo que ultrapassa os poderes do homem?

Olha, vou te dizer apenas o que eu já tinha pensado. Porque o a ser pensado eu ainda não tenho coragem e não saberia mesmo por onde começar. Não posso te dizer.

Mesmo no extremo do subjetivismo de *O lustre*, ou do objetivismo da *Cidade sitiada*, surgem imagens e episódio nos romances que manifestam a possibilidade de chegar a ser, tornar-se humano, essa ideia. Ah, a figuração de bonecos de barro que Virginia praticava quando era criança. Virgínia figurando seus bonequinhos de barro quando crescesse, se crescesse; Virgínia poderia bem ser uma escultora, poderia ser G.H., poderia ser o oleiro a que se refere Heidegger na *origem da obra de arte*, esculpindo o vazio para receber o sagrado; Virginia pode suscitar o mito de Cura que Higino registrou um dia, aquele *perfil do ser eleito* que “entre mil coisas que poderia ter sido, fora se escolhendo. Num trabalho para o qual usava lentes, enxergando o que podia e apalpando com as mãos úmidas o que não via” (LISPECTOR, 2010, p. 47). Mas, a figuração, esse exercício de fazer-se no barro, foi abandonado pela protagonista de *O lustre* que o rememora melancolicamente.

Na *Cidade sitiada* a figuração daqueles das peças interrompidas parece ser levada ao forno para cura do barro, sim, quem sabe, a cura possível! Mas os bonecos personagens são esturricados (aquele destino da máscara, lembra, em *persona*? De tanto uso, a máscara de guerra crestando-se toda no rosto como lama seca) até o ponto de ruírem. Os fragmentos. A ponto de. Os monumentos da subjetividade são levados todos a ponto de. Um deles, talvez o maior: a ideia de linguagem, linguagem como algo que possa capturar as coisas, representa-las, é extremamente abalado aqui. É ainda aquela vontade de Joana em pegar as coisas o que se narra na *Cidade sitiada*. “A cidade sitiada foi, inclusive, um dos livros mais difíceis de escrever, porque exigiu uma exegese que eu não sou capaz de fazer. É um livro denso, fechado. Eu estava perseguindo uma coisa que não tinha quem me dissesse o que era” (LISPECTOR, 2011, p. 138).

Lembro de Heidegger pensando *A essência da linguagem*: “de início e por muito tempo, era como se as palavras fossem garras que agarram e seguram o que existe e o que se toma por existente, conferindo-lhes densidade, expressão e auxiliando-os a alcançar beleza” (HEIDEGGER, 2011, p. 131). Só que não era assim, nunca foi, não é mesmo? E vejam só o que se fez dessa ilusão: muitas cidades, uma civilização levada ao ápice. Ápice da decadência. Lembro de Benjamin, novamente: não é a apoteose de uma cultura nem sua lembrança que nos apresentarão a imagem de uma época; nunca sua imagem completa, pelo menos. São seus destroços e ruínas.

Foi em um outro contexto, sim, é verdade, mas Benjamin também estava sitiado. Ele escreve fragmentos em que também pensa uma cidade. Perseguido, ele passa a perseguir a origem das formas e as transformações das passagens da Paris do século XIX, seus salões, seus produtos em vias de se tornarem mercadorias, seu precoce declínio:

Todos esses produtos estão a ponto de serem encaminhados ao mercado enquanto mercadorias. Mas eles ainda vacilam no limiar. Desta época é que se originam as

passagens e os interiores, os salões de exposição e os panoramas. São reminiscências de um mundo onírico. A avaliação dos elementos oníricos à hora do despertar é um caso modelar de raciocínio dialético. Por isso é que o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época não apenas sonha com a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para seu despertar. Carrega em si o seu próprio fim e – como Hegel já o reconheceu – desenvolve-o com astúcia. Nas comoções da economia de mercado, começamos a reconhecer como ruínas os monumentos da burguesia antes mesmo que desmoronem. (BENJAMIM, 2009, p. 25)

E tal é o poder do furacão do progresso que o anjo da história, mensageiro da ressurreição, é aquele que testemunha a catástrofe, na construção de passagens sobre passagens, o amontoado de ruínas crescendo diante dele. Assim é também *A cidade sitiada* de Clarice, um testemunho disso que faz cidade sobre a ruína de cidades, disso que progride sobre as personalidades e, aos poucos, vai lhes desidentificando com o que quer que não seja um constructor civilizacional, a formação de um ser humano. Do estranho, do selvagem o sistema civilizacional nos ensina a ter medo, pois todo temor arquitetado é temor por nós, temor por nossa autenticidade. Sim, pois o sistema teme o humano autêntico.

“Quem é autêntico?”, perguntam para Clarice naquela entrevista de 1963. Ela responde: “quem imitasse a si mesmo? (...) quem, apesar de procurar o ideal de si mesmo, também procura o real de si mesmo? (...) A resposta mais autêntica a quase tudo o que você me perguntou seria: não sei” (LISPECTOR, 2011b, p. 30). Teme-se que nos saibamos dentro e fora e que já não haja mais sentido a existência de muros demarcando limites, paredes de se abrir ou não fissuras, frestas, janelas. Teme-se a possibilidade de utopia, de nirvana. Teme-se que a sabedoria de procurar captar as regularidades presentes na diversidade imediata dos acontecimentos, desvie os indivíduos da obrigação de retroalimentar o sistema de conhecimento tal qual conhecemos, tal qual o concebemos, nossa imagem e semelhança. Teme-se que não vejamos mais imagem, nem semelhança. O espelho quebrado. Uma bobagem. Na verdade, teme-se que não vejamos mais sentido nos fundamentos de ser ou teme-se a necessidade constante de aprofundar esses sentidos até não mais ser? Não sei. Não sei é autêntico. Ah, a torre já está muito alta para simplesmente tombar sem grandes prejuízos.

A identificação com os campos e os cavalos que Lucrécia sente é um outro daqueles motes que acenam para a possibilidade de chegar a ser humano. Mas, muito diferente do que acontece com Joana, que, ao final de *Perto do coração selvagem*, também se identifica com um cavalo e vaticina o destino de uma morte-sem-medo, Lucrécia testemunha os cavalos serem expulsos de São Geraldo e o campo aberto ser tomado por novas construções. Construíram tudo, pontes viadutos, mas nada que dê acesso ao ser humano. Aí é quando a personagem dá o fora.

Mas os momentos de suspiro nas tramas de *O lustre* e de *A cidade sitiada*, ainda que sejam abandonadas ou tomados pelo narrador como lembranças nostálgicas de um tempo ido, ao leitor, mostram-se como vivas sementes. Sementes do oposto como pontos no diagrama *Yin Yang*, preto

no branco, branco no preto, sim no não, não no sim. Sementes talvez daquela árvore em que a maçã nos espera. Semente talvez daquele escuro em que ela não apenas está, mas onde vigora aquilo mesmo que ela é.

Ah, mas, Lucrecia não enxerga nada disso. Quando vê as coisas, pensa ver as coisas e já não sabe o que elas são, é tomada pelo medo de não mais sabe-las. Ela não vê os cavalos que, de noite, liberados das cargas, galopam “finos e soltos no escuro” indo para o Morro do Pasto. Ela apenas “adivinhou os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina”, e , então, “o medo a tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei” (LISPECTOR, 1982, p.). Parece mesmo ser Lucrecia se metamorfoseando em cavalo descendo as escadas do sobrado, pisando o deserto da calçada, “nos primeiros silêncios uma égua esgazeava o olho como se estivesse rodeada pela eternidade” (LISPECTOR, 1982, p. 23). Porém, naquela transmigração de polos que se invertem na linguagem e que Clarice manipula tão bem, a madrugada revela que no limiar da aurora o ponto mais alto da cidade passava a ser não Lucrecia, mas Efigênia, a figura estranha, calada, o tipo de pessoa fada a ser engolida pelo progresso. E Lucrecia?

O extravio em tornar-se humano revela-se, para Lucrecia, na construção objetiva de um retrato ideal de si mesma que seja funcional para a sociedade, disfarçando-se com “uma futilidade que não procurava salientar o corpo mas os enfeites – sua figura se ocultaria sob emblemas e símbolos” (LISPECTOR, 1982, p. 32). Ela vê o real, o delineamento das coisas sem deslumbre, sem o espanto essencial para ser. Com isso, se deslumbra dentro dos limites da futilidade, sem sentido além da miragem. Nessa perspectiva, diante do espelho, Lucrecia faz da procura por si, a busca por um modo de se ver mais bela: “Em breve, do olha fixo, nascia afinal a maneira de não penetrar demais e de olhar em esforço delicado apenas a superfície – e de rapidamente não olhar mais” (LISPECTOR, 1982, p. 32).

A narrativa mimetiza esse movimento de Lucrecia em direção à superfície ironicamente em uma linguagem que procura a todo custo uma objetividade que visa a não chamar a atenção para si, a não mais se olhar demoradamente. Lucrecia se prepara para um baile, passa horas procurando um objeto perdido, uma joia falsas, “embalsamou-se de perfume, sacudindo-se toda” (LISPECTOR, 1982, p. 34), cobriu o rosto com a maquiagem, tingiu os lábios com papel carmim, mas, “no espelho sua elegância tinha a qualidade falível das coisas belas demais sem raiz” (LISPECTOR, 1982, p. 35). Este trabalho de se arrumar, em Lucrecia, é também um jeito de se desfazer de sua subjetividade, de substituí-la, meio cínica, por uma objetividade... “quando ela estivesse pronta, pareceria um objeto, um objeto de S. Geraldo. Era nisso que ela trabalhava ferozmente com calma” (LISPECTOR, 1982, p. 33). Ela vai se arrumando para esta objectualidade, diante do espelho, ela procura um objeto perdido, uma pulseira, uma corrente, ela procura se fazer, realizar-se naquele

objeto que ela ostentará no baile e que comporá a imagem que ela criará para o olhar dos outros, reflexo do seu próprio olhar no baile, baile que será um reflexo da cidade.

Do mesmo modo, é possível supor que o esforço que a personagem empenha na criação dessa imagem entregue à futilidade, simultaneamente expõe uma possibilidade humana de não se realizar e acena para o esforço narrativo que Clarice expende na própria articulação do romance que procura ironizar aquele trabalho de autocomposição da protagonista com o enfoque do enredo na realidade objetivada pela lente da abstração conceitual que previamente supõe e contrapõe isto: um objeto; a isto: um sujeito. Nesta abstração, novamente embarcamos com Lucrecia que “tocava numa coisa e noutra como se a realidade fosse o inatingível” (LISPECTOR, 1982, p. 33), embarcamos como embarcamos, antes, com Virgínia naquele trem que a levava de volta para cidade. Mas, desta vez, saltamos antes. Só Lucrecia segue procurando o objeto, teimando na crença de que o real não podia ser inconquistável, inatingível:

Que é que você está procurando, minha flor? perguntava-se sem se interromper. Viu ainda a cama com dura vivacidade — que se transformou imediatamente em procura mais veemente da pulseira. Cansada. Pois só ela trabalhara: como deixar de ver que as coisas no quarto não se haviam transformado por um instante sequer? lá estavam elas. Apenas um momento de fraqueza, e de novo se destruíra o que ela erguera através de tantos olhares... E Lucrecia Neves viu com surpresa um quarto inconquistável, silencioso — com grande surpresa de não achar a pulseira. De novo trabalhando furiosa, jogando sapatos de um lado e lenços de outro, à procura. Enquanto ia abrindo e fechando gavetas, das gavetas abertas e fechadas e entrefechadas e abertas, já renasciam planos e retângulos, arestas se reerguiam, superfícies mais expostas envelhecendo, alturas se apumavam: em recuos assombrados seus olhares haviam recriado a realidade do quarto (LISPECTOR, 1982, p. 33-34)

E estava errada Lucrecia em seu esforço por objetivação? A teimosia era dela ou do real que renascia ao seu olhar no mero abrir e fechar de gavetas? Mas veja: no entrefechar, no entreabrir das gavetas que Lucrecia esvaziava, o objeto não foi encontrado, continua não estando lá. Está em outro lugar: na gaveta das pérolas verdadeiras, a mocinha encontra as joias falsas que queria. Lembra daquela exegese que Clarice dizia não saber fazer? Pois ela o fez com maestria. Irônico, não?

Neste aspecto, o romance pode ser lido como revelação que denuncia a estruturação conceitual da realidade e expõe, não apenas a força irresistível dessa construção, mas também a extrema fragilidade que nela se engendra. Talvez por isso a interpretação que Benedito Nunes faz do romance assinala a presença de certo humor que abrange o satírico, o caricatural e que “está relacionado com o ângulo que a narradora adota para acompanhar os devaneios de Lucrecia Neves e registrar os acontecimentos de São Geraldo” (NUNES, 1989, p. 34). O crítico observa, ainda, que o tom de procura por uma nova vida e a inquietude marcantes nos romances anteriores de Clarice Lispector apresentam-se de forma arrefecida em *A cidade sitiada*, mas que, diferentemente daqueles, neste romance, a narradora se distancia um pouco mais da protagonista emprestando-lhe

aos gestos um tom maquinal e, aos pensamentos mais secretos, algo de cômico (NUNES, 1989, p. 34). Em todo o caso, para explicitar o aspecto de revelação da obra, além da adoção de um ângulo que distinga narradora de personagem, talvez seja preciso levar mesmo a sério a ironia, quer dizer, levar ao extremo a objectualização da realidade que o romance encena, fazendo da leitura um despojamento daquilo que se supõe saber, a fim de ficar livre para o percurso que já vai se insinuando, percurso pelo não sabido.

Neste sentido, o romance se faz convite para o diálogo e opera uma dinâmica que poderíamos aproximar daquela que se observa na obra de Platão, em que os personagens são conduzidos por Sócrates ao limite de suas suposições para perceberem o fundo questionante que há em suas opiniões. Em *A cidade sitiada*, não há a presença de um Sócrates, mas a narrativa, na figuração dos personagens, trabalha no firme propósito de se abrir ao que, comumente, se afirma como verdadeiro (objetivo!), para que a verdade, ela mesma, em sua ambiguidade desvelante, opere: “Mas na verdade sua futilidade era um despojamento severo e quando ela estivesse pronta pareceria um objeto, um objeto de S. Geraldo. Era nisso que ela trabalhava ferozmente com calma” (LISPECTOR, 1982, p. 33). É outra leitura, é outro olhar da mesma passagem de texto.

Ainda que se concorde com um outro crítico, Assis Brasil, para quem “falta neste romance a forma de apreensão da realidade que sintetiza o subjetivo e objetivo” (BRASIL, 1969, p. 60), parece ser plausível argumentar que a encenação operada em *A cidade sitiada*, ao direcionar o olhar do leitor no sentido de chegar ao carácter objectual da realidade, adquire, no contexto geral dos romances de Clarice Lispector, o sentido de manifestação de mais uma possibilidade de “possuir as coisas”, ou, pelo menos, de obter a compreensão de algum aspecto das coisas tomadas por sua materialidade. Material e objectual, aí, estão confundidos em sua superficialidade. Mas seguem nos questionando no esforço da protagonista por permanecer na superfície das coisas, um esforço que se dá pela própria materialidade das coisas, pelo próprio modo de ver nelas o que não se pode dizer: “Os materiais da cidade! Ela estava olhando as coisas que não se podiam dizer. (...): os olhos sem piedade olhando, a coisa deixando-se olhar sem piedade (...). Ver as coisas é que eram as coisas.” (LISPECTOR, 1982, p. 90). Engendra-se, pelo viés do extravio do olhar que se recusa ver o não visto em tudo o que se dá a ver, uma crítica à epistemologia metafísica e seu fetiche pelo objetivismo que se nega a procurar pela essência das coisas (relegada a uma dimensão inatingível da subjetividade) na determinação da realidade: As coisas se dando pela sua aparência, pela sua aparição, no entanto, permanecem sem poder mostrar sua realidade, sem poderem se dizer. Na gaveta das pérolas verdadeira, a joia falsa. Isso dificulta compreensão de qualquer realidade, a sua captura pelo olhar, pois, “Difícil é que a aparência era a realidade” (LISPECTOR, 1982, p. 89).

O extravio em ser humano também se manifesta no conforto com que Lucrecia, diferentemente de Virgínia, passa a se relacionar com imposições sociais: casar-se, enriquecer,

possuir bens e subir na vida. Lucrécia não se incomoda em bater essas metas socialmente impostas para chegar a ser alguém. Não questiona nada, desde que consiga, neste sistema, ser alguém. A construção do retrato social ideal se dá em paralelo com o crescimento urbano desordenado, configurado a partir de um desmesurado orgulho mercantil que engole o subúrbio. Trata-se da construção conceitual da realidade figurada no aterramento e no viaduto deformadores da paisagem natural de São Geraldo. Essa deformação, por fazer parte do sistema social, por ser sistêmica, afeta o ser alguém que Lucrécia almeja. O ser alguém é por ele deformado e, como não se questiona, o ser, que podia ser qualquer coisa, vai sendo apenas coisa qualquer.

9

Esse percurso de Lucrécia é um percurso oposto àquele de um “ser eleito”, cujo perfil Clarice descreve em uma de suas crônicas. Nela, narra-se o percurso de um ser que “entre as mil coisas que poderia ter sido, fora se escolhendo (...) enxergando o que podia e apalpando com as mãos úmidas o que não via” (LISPECTOR, 2010, p. 47). Diferente de Lucrécia, o ser eleito da crônica “afastava de si as verdades menores que terminou por não chegar a conhecer: queria as verdades difíceis de suportar” (LISPECTOR, 2010, p. 47). O ser eleito esforçava-se por olhar o profundo das coisas e, as custas de se esquecer da superfície, realizava o despojamento que o terceiro romance de Clarice (todos os romances na verdade) propõe ao leitor. Se Lucrécia se dispersava, o ser eleito se reunia em si. Mas, em determinado momento, ambos, Lucrécia e o ser eleito, parecem chegar ao mesmo lugar, ao mesmo estado de sítio que os enquadra em um retrato estático de si.

Pouco a pouco o equívoco passou a rodear o ser: os outros olhavam o ser como uma estátua, como um retrato. Um retrato muito rico. Não compreenderam que para o ser, ter se reunido, fora trabalho de despojamento e não de riqueza. (...) Alguma coisa falhara, porque, quando o ser se via no retrato que os outros haviam tirado, espantava-se humilde diante do que havia feito dele. Havia feito dele nada mais, nada menos, que um ser eleito. Isto é, haviam-no sitiado. Como desfazer o equívoco? Por simplificação e economia de tempo, haviam fotografado o ser numa única pose e agora não se referiam a ele, e sim à fotografia. Bastava abrir a gaveta para tirar de dentro o retrato. (LISPECTOR, 2010, p. 48-49).

Para Lucrécia, cuja constituição é a mesma da cidade sitiada; uma, filha da costela da outra, ambas surgindo de um mesmo equívoco da percepção que a ironia vai revelando; para ela, o estado de sítio chega a tal ponto, que a própria fuga é uma imposição, nunca uma escolha. Por isso, não liberta. Fugir para Lucrécia, mesmo saindo de São Geraldo, continua sendo um ficar ali, falhando. O abrir da gaveta é um tirar de dentro para fora o retrato, mas também é um devolve a própria imagem para fixidez da moldura, vê-la, sabê-la ali.

Lucrécia, sitiada em exterioridades conceituais a respeito do humano que ela é, finda em nova fuga, deserda a cidade natal, como a maioria dos seus antigos habitantes e prepara-se para ir

para um sítio onde irá, novamente, “reunir-se ao retrato” (LISPECTOR, 1982, p. 173) de si que um outro homem distante deseja. Pouco importa que ambos sequer se conheçam, pouco importa se há ou haverá o amor entre eles, o fato é que ele, este homem objetivamente abstrato, se encaixa na única realidade que ela alegremente concebe, a única coisa que se pode ver a partir da interpretação conceitual da realidade: ele a deseja como um objeto de que pode se apropriar, mas ela também o deseja dessa forma. Sem se verem, eles se espelham. O subjetivo e o objetivo, faces da mesma moeda, conduzindo, inexoravelmente, ao impróprio de ser.

Lucrécia “nunca tinha pensado mesmo; pensar seria apenas inventar. (...) seria esta a história de uma vida vazia?” (LISPECTOR, 1982, p. 172-173). “A viúva mal tinha tempo de arrumar a trouxa e escapar” (LISPECTOR, 1982, p. 174), pois a realidade objectualizada que a narrativa de *Cidade sitiada* suscita está prestes a desmoronar a despeito dos prédios recentemente erguidos em São Geraldo. Aliás, quanto maior a torre... E de fato desaba para Lucrécia a possibilidade de chegar ao próprio de si, quando decide fugir para ser sombra de um segundo marido.

Mas te digo isso apenas porque, neste ponto, acaba o romance. Não tenho como afirmar, entende? Se ela pode ou não pode chegar a ser, não sei dizer, pois, algo acontece como aconteceu com Joana: a personagem, o romance, a escrita, o percurso se encaminham para... para onde? Para os limites daquela cidade, para fora além deles, para além do olhar, para além do poder olhar... para aquela “umidade radiosa e tranquila” que havia para lá do Morro do pasto?

a umidade radiosa era uma das realidades mais difíceis de se enxergar no subúrbio. Da janela mais alta do Convento, no domingo — depois de atravessar o centro, a Cancela e a zona da ferrovia — as pessoas se debruçavam e adivinhavam-na através do crepúsculo: lá... lá estava o subúrbio estendido. (LISPECTOR, 1982, p.20)

O subúrbio por onde transitamos, estendendo-se, talvez, como nosso entendimento, encaminhava-nos para o vislumbre de um pensamento que nunca poderíamos pensar: “E o que elas [as pessoas de São Geraldo, as personagens de Clarice] viam era o pensamento que elas nunca poderiam pensar. ‘É o passeio mais bonito de S. Geraldo’, diziam então balançando a cabeça. E não havia outro modo de conhecer o subúrbio; S. Geraldo era explorável apenas pelo olhar” (LISPECTOR, 1982, p.20). Mas lendo daqui este horizonte, desconfiamos que o olhar é também uma coisa se dando de muitos e muitos modos.

Eu estou te escrevendo agora do alto de um prédio, de uma torre de onde se pode ver as bordas de uma cidade na Amazônia, no subúrbio da civilização ocidental. Vem vindo uma nuvem de chuva gigantesca engolindo tudo num cinza embaçado. Um século depois daquela São Geraldo, esta Santa Maria de Belém do Grão-Pará também pode nos prender. E eu nem moro aqui. Moro mais lá para perto da borda desta cidade, no subúrbio do subúrbio da civilização ocidental. É para lá que meu olhar deveria explorar, não é? Mas isso seria chamar aquilo lá, aquela floresta úmida, de real. Seria plantar uma outra cidade, emenda-la na borda desta, estender, repetir igualmente essa

malha por sobre aquele horizonte. Morar numa Cidade Nova, mas igualmente prestes a deixar de ser o que é, prestes a não existir mais tal qual a conhecemos, se a conhecêssemos ao menos...

Ah, São Geraldo, esta Belém e aquela Cidade Nova vão deixando de ser diante dos nossos olhos e podem bem ser metáfora do tornar-se. Também elas são atravessada por aquele ímpeto que Parmênides soube ver: “Como a terra, o sol e a lua, também o éter de tudo, a celeste via-láctea, o extremo Olimpo e o calor dos astros: têm o ímpeto a *tornar-se*” (PARMÊNIDES, 1991, p. 53). Sim a cidade, qualquer que seja, seremos nós tendo que fechar alguma janela. Em nós a *polis*, o ponto de virada, o poder do impossível sitiado em nossos limites, nos limites de nossas possibilidades. Quais são, quais são os limites? Não posso dizer estando lá. Tampouco, daqui de cima, alguma coisa se define. Nenhuma experiência, daqui ou de acolá, pode te dar uma ideia de ti. De mim, não posso dizer o que aconteceu, como vim parar aqui, fugido.

Mas uma voz que não fosse suficientemente eu poderia? Afastada até mesmo da ideia de afastamento entre sujeito e objeto, eu afastado de mim, uma voz afastada do que sou e, quem sabe até, eu contra mim mesmo, este eu que tenho te entregado contra mim mesmo, um eu contra si mesmo que pudesse se alcançar a si, num golpe, quem sabe, não sei. Porque sempre foi assim, não foi? O eu sempre está contra si mesmo, sempre não há um eu segue que junto com o que se é. Também, por isso te inventei: para não ser eu e vir comigo. Por isso há a mais premente necessidade de tornar-se, porque o ser humano ainda não é o que é. E acreditar que um dia será ou que um dia já foi, enfim, acreditar que o eu está onde eu estou é uma ilusão. Talvez a matriz de todas as grandes ficções de paraíso faça-as padecerem exatamente disto: elas, chega um ponto, não funcionam mais. E, então, as narrativas todas lhes vem socorrer. Mesmo as narrativas de paraísos já contam o que contam a partir da perspectiva de uma atualidade inalcançável – “minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido” (LISPECTOR, 2009, p. 150) –, já falam a partir do inferno, do inferno de ter se perdido daquela voz. E é dali a escrita de Clarice: do in-feros, de dentro daquilo que é ferimento, cisão que aprofunda, gesto gerador de multiplicidades, doloridos partos, partindo-se de si, tecido rasgando tecido, acontecendo, por isso as narrativas são narrativas, nascimentos do real. Por isso os conflitos, por isso o pecado e todo o drama e todo o ritmo que é o sim que uma molécula dá a outra molécula no espaço aberto pelo não. Uma voz, assim, feita de ecos, capaz de uma síntese? Uma voz se fazendo escada entre inferno e paraíso, seu resgate é sempre uma nova ilusão que nasce, principia.

“Primeiro, o princípio do Yin, o princípio da feminilidade, é como uma escada entre o inferno e o paraíso. Você pode ir ao inferno e ao paraíso por ela; a direção será diferente; a direção será diferente, mas a escada é a mesma” (OSHO, 2014, p. 12). Esta escada é um jeito de o caminho ser, é um jeito daquele Tao que se discursa na fala de mestres aos aprendizes. Eles nada falam sobre o objetivo de tal caminho, “eles dizem: o objetivo virá por si mesmo, você não precisa se preocupar

com ele” (OSHO, 2014, p. 10). Seria o caso, então, de esperar. Fixar os olhos nas coisas e seus movimentos. E Lucrecia assim o fez? Para ela o tempo já corria avançado e agora “era inquirir se na vida vivida alguma coisa se tinha cumprido” (LISPECTOR, 1982, p. 171), pois, “‘viver agora’ era somente um carro andando no calor, alguma coisa avançando dia a dia como o que fica maduro” (LISPECTOR, 1982, p. 172). Para ela, um objetivo não poderia mesmo vir, não podia lhe surgir alguma outra voz que lhe dissesse uma direção, pois, ela era já uma voz, sua vida sem objetivo era algo que se tinha cumprido: a possibilidade de não se cumprir, talvez.

E tinha, sim [se cumprido aquela possibilidade]. Era um pensamento muito difícil o de ver que tinha, sim. Oh, nada de importante, apenas insubstituível. Cumprira-se muito mais mudo: de objeto a objeto, certa ascensão diária sempre independente do pensamento, o tempo se adiantando. Em que momento e junto de que objeto ela dissera, por exemplo: "Sou Lucrecia. Minha alma é imortal" — quando? Ora, nunca.

"Mas suponhamos que o tivesse dito." Foi assim que a mulher se sentiu obrigada a raciocinar. Porque da vida real, vivida dia a dia, ficara-lhe — se não quisesse mentir — apenas a possibilidade de dizer, numa conversa de vizinhanças, em mistura de longa experiência e de descoberta de última hora: sim, sim, a alma também é importante, não acha?

Contar sua "história" era ainda mais difícil do que vivê-la. (LISPECTOR, 1982, p. 171-172)

A viúva alegre nem acreditou na própria sorte quando leu a carta que mãe lhe enviara da fazenda informando-lhe do homem que gostou de seu retrato. “ ‘Tem aqui um homem’... cantava de cor. Olhava o retrato pendurado na parede do corredor para adivinhar o que a esperava” (LISPECTOR, 1982, p. 174). Poderia parecer, para alguns, que um final assim é um final feliz. Alegre, pelo menos. A mulher vai ao encontro de um novo relacionamento, quem sabe, amor. Ficaria sempre essa doce esperança. Mas, a lágrima que entrevemos escorrer pelo brilho da porcelana no olho do cavalinho-bibelô que Lucrecia encara antes de arrumar a trouxa e escapar, essa lágrima “no grande rosto de cavalo” é que dá o gosto que realmente fica na boca nossa. Não interessa mais o que será de Lucrecia, oh, era tarde demais para ela, era cada vez mais tarde para nós.

O subúrbio e seu progresso teriam também “uma história que não interessaria mais a ninguém, largado às suas séria subdivisões, às penas de multa, às suas pedras e bancos de jardim, (...) Seu sistema de defesa, agora inútil, mantinha-se de pé ao sol, em monumento histórico” (LISPECTOR, 1982, p. 174). Caberia a nós, apenas, esse último movimento de retirada, de emigrar como fizeram os últimos cavalos e de entregar “a metrópole à glória de seu mecanismo” (LISPECTOR, 1982, p. 174). Esperar, neste caso, seria um jeito de seguir. Fixar os olhos nas coisas e seus movimentos seria um modo de se jogar no caminho que encaminha as mutações do real. Essas mutações são a linguagem se procurando.

Por isso, assim, como os cursos do Tao não podem ser tomados como receitas de felicidade, também os discursos que a escrita de Clarice explora não se deixam tomar por explicações fáceis,

unívocas. *A cidade sitiada*, por exemplo, não é apenas uma denúncia da afetação burguesa inebriada pelo modo de produção capitalista se projetando na interpretação do real. Do mesmo modo, a superficialidade de Lucrecia, seu esforço por apenas ver as coisas, são jeitos de aprofundar-se nelas, já não as ver apenas, ou ver-se nelas, mas, ver o que elas e nós mesmo não supomos ser. E não supomos por que isto é o que há de vir por si mesmo, em cada um, é o que haveremos de criar, talvez, na atenção daquela espera que os discípulos iam experimentando sem saber nada diretamente da boca dos mestres.

A despeito da infelicidade de Lucrecia, a aprendizagem se realiza na leitura de sua história quase como estivéssemos na escuta de uma anedota Zen que diz nada e, por isso, sempre mostra alguma coisa. Lucrecia em seu modo de ser mostram alguma coisa se cumprindo:

Dentro de uma atenção máxima ela era inconsciente. (...)
 Podia-se pensar tudo contanto que não se soubesse. Embora ainda fosse arriscado.
 Oh, mas ela tomava cuidado.
 A cautela consistia em não ter ideia do que fazia; (...)
 Mesmo o erro era uma descoberta. Errar fazia-a encontrar a outra face dos objetos e tocar-lhes o lado empoeirado.
 Espiando. Porque alguma coisa não existiria senão sob intensa atenção; olhando com uma severidade e uma dureza que faziam com que ela não buscasse a causa das coisas, mas a coisa apenas (LISPECTOR, 1982, p. 89-91).

Se nós deixássemos a cidade, Lucrecia também nos deixaria indo se reunir ao próprio retrato. Mas ela, de algum modo fica. Ela, às vezes, parece o homem tolo que olha apenas o dedo do homem sábio apontando para a lua. Mas, preste atenção: na história há aquele que escuta a história e há aquele que conta a história para o que escuta. Neles, tudo se inventa sem saber. E você, está olhando para onde enquanto te escrevo esse percurso dos romances de Clarice? Se esse romance nos deixasse novamente no princípio de não saber a direção do paraíso e do inferno, novamente, já teria antecipado qualquer escolha: mesmo o erro é uma descoberta e pode nos dar a face outra empoeirada das coisas. Mas o gosto daquela lágrima, ainda assim, ficaria. Não há escapatória.

10

No próximo passo deste percurso que a obra de Clarice percorre, a voz narrativa se faz no protagonismo da figura de um homem que pensa estar fugindo. Na verdade, ele segue feito Édipo ao encontro de um destino, ele está à procura de si e, após caminhar por uma noite escura, depara com um deserto de cegar os sentidos. Para ele, naquele momento, “qualquer direção era a mesma rota vazia e iluminada, e ele não sabia que caminho significaria avançar ou retroceder” (LISPECTOR, 1992, p. 21).

É o primeiro protagonista masculino nos romances de Clarice. Uma terceira pessoa ainda, mas, menos e mais distante do que foram Joana, Virgínia e Lucrecia. Uma persona diferente se

fazendo naquela escada que dá para um palco, inferno ou paraíso, aberto ao drama. Quando ele vir, estará no meio de uma clareira, holofotes todos sobre si, nu para si mesmo. Um artifício para continuar sendo modestamente seu próprio processo? Uma ponte, quem sabe, para se chegar ao além de eu e você, essas representações e, assim, ao nem eu, nem você. Nós que, como o éter de tudo, também seguimos sendo apenas nosso próprio processo, nós que ainda sempre estamos por nos tornar.

Não posso, não posso. E vem, viria ao proscênio algo dizendo assim: Ele não pode, mas eu posso! Posso igualmente nos meus limites. Mas estes já são outros. Eu, que não sou ele, vou dizer o que ele fez naquele dia. Na noite anterior assistiu em looping a entrevista de Clarice, assistiu o *Persona* e um outro filme com a morte jogando xadrez, chatíssimos. Bebeu cerveja depois de ter fingido o dia todo que estava escrevendo. Disse que era um poema sobre a chuva, mas o dia foi de um sol claro de torrar e eu não entendi. Ele disse: é pra ver se chama a chuva. A chuva não veio. Tonto, beijou o menino que foi dormir cedo por causa da aula do dia seguinte. Beijou aquele beijo cheio de pompa que bêbado dá, na testa, feito fosse aquela criança um compromisso muito sério e, não que não fosse, mas, era como se com o beijo dissesse: é sério demais pra eu dar conta. Ele teve que inventar um pai que podia beijar ao longo dos últimos dez, onze anos. Ele beijou sério aquele compromisso para o qual, insistia, nunca ter muito tempo. Nunca quis outro filho, um comigo, pois dava a entender que não daria conta. Também nunca disse que não queria, é verdade.. Mas não interessa essa história aqui, neste lugar de quer-não-quer. Na madrugada sonhei que ele se levantava e me beijava também a nuca e que era chuva grossa no telhado fazendo o dia nascer escuro e frio. Senti barulho de cozinha e cheiro de café. Depois, ronco de carro indo embora. Às vezes eu dormia mais um pouco, às vezes era muito, às vezes eu preparava algum almoço, às vezes eu lia ou fazia o serviço que ninguém nunca vê. A casa limpa. Eu também criava. Como agora te inventando isso. Ele foi e ficou pra lá naquela dia. E voltou de lá com o menino, ambos pálidos, o motor cansado entrando na garagem. Ele foi direto para o banho. O menino ficou esquecendo das coisas do caminho enquanto eu o distraía com algum mimo ou dever de lavar as mãos, pôr a mesa, trocar de roupa que a galinha ao molho pardo já estava quase pronta. Chegamos a rir, eu e o menino, de alguma coisa. Mas a televisão lhes devolveu o pasmo quando mostrou uma rinha de gente em volta de uma mulher que morrera há poucos minutos em um acidente de trânsito. Depois foram os homens da lei na tela falando de investigação, o menino explodindo a porta do quarto e ele, ensopando o chão da sala, puto e pateta por coisa maior que a falta de água. A voz dele, ainda lembro dizer, preciso sair por um tempo. Preciso sair. Minha voz sem força de farsa te dizendo agora.

Preciso sair dessa voz, preciso seguir, pois, agora é inevitável correr o risco de ficar pelo meio do caminho, é inevitável esgarçar mais e mais o enredo, esgarçar a crítica, a linguagem até à

autêntica resposta, a suprema síntese, não sei, não sei de quê. Não sei de quê serei acusado, mas inocentemente sinto culpa. Porque na realidade o que quer que se afirme, já é se negando e já é a negação da negação e, também, já é a afirmação da afirmação. Se por este método, por este caminho, Hegel pretendeu mostrar como se classificam racionalmente e como se encadeiam racional e necessariamente, todos os aspectos mais importantes da realidade, a partir dos mais abstratos – como o ser em geral, o vir-a-ser, a qualidade, a quantidade etc. – até os mais concretos – como os diversos tipos de civilizações e de filosofias –; se era isso e apenas isso até então o que se via, então, era hora mesmo de furar os próprios olhos com os broches da mãe. Quem sabe, experimentar, uma outra lógica, não sei. Se aqueles vários aspectos da realidade são as tais “essências” que estão logicamente e realmente tão encadeadas que a existência de uma implica necessariamente a existência de todas as demais; e se todo o “sistema” da realidade é absolutamente necessário e absolutamente lógico, então, pelo extremo rigoroso dessa lógica, algo deve estar mesmo a surgir, não mais essencial, não mais necessário, não sei, algo como o que por falta de palavra escrevo aqui: graça.

É a graça que faz as narrativas? É ela que conta o humano na economia da vida e lhe dá o poder de se contar a si não como coisa qualquer, mas como qualquer coisa, romã de possíveis? Como, por exemplo, uma estrutura subjetiva cindida, um eu partido em, pelo menos, duas grandes instâncias, pelo menos, dois grandes sistemas, consciente e inconsciente. Sim, Freud nos comunicou também a graça ao puxar o tapete de nosso eu de então com sua narrativa, com sua ficção. E não por localizar este eu ainda em uma estruturação subjetiva, mas, por nos induzir à consciência de alguma coisa que era, também, a tomada de consciência de que alguma coisa está sempre nos escapando, ou seja, uma consciência aguda de que se está muito inconsciente de alguma coisa. E aí ficamos por algum tempo nos batendo: o quê? o quê?

E a graça sobe como a poeira que se desprende da trama de um tapete espancado por uma raquete quando algo como a obra de Freud é pensada. O tabuleiro sofre um leve abalo no jogo de saber e não saber e, então, mesmo que consciente e inconsciente se dimensionem, no pensamento freudiano, a partir do sujeito, ou seja, a partir do saber, o que ocorre é que no âmbito do não saber (identificado com o inconsciente) já não se pode saber nem mesmo subjetividade alguma que garanta o sujeito. É uma artimanha que possibilita quase um impossível, como se, agora, puxássemos o tapete de sob nossos próprios pés. Não há poder. O inconsciente, pode ser que já nem seja o dentro de algo, de uma dimensão como a subjetividade, pode ser que seja o fora do fora, a abertura, a saída para uma recriação de algo que até então apenas se percebia como sujeito, mas nunca o fora, ou pelos menos, nunca fora apenas isso. É a ficção do novo que se insinua, do mesmo como princípio de si, do ser incapturável. O tabuleiro sofre esse pequeno abalo, as peças saem um pouco de lugar e, de repente, pode ser que jogo não mais haja, pois que a realidade se equilibra a

custo de nada sobre uma mesa muito tênue, a mesa sobre o tapete a ser puxado, o tabuleiro na beirada da mesa, e tudo numa sala em que crianças elétricas brincam feito louca. E veja, o eu, quando não se sujeita ao que quer que seja, é também aquele tabuleiro, é aquele território precário de batalha, onde a criação brinca de esconde-esconde.

Ah, “sobretudo havia as crianças se levantando de nossos campos de batalha, frutos puros e fatias do amor ruim” (LISPECTOR, 1992, p. 41). No fluir da aprendizagem poética propiciada pelos romances de Clarice Lispector nos entretemos com aquele movimento da infância entre uma coisa e outra. Nos entre ter é como a apropriação livre, não apenas do que somos, mas do que podemos ser (e – ainda – não somos). É duro trabalho porque nos deparamos com uma vontade que não é nossa querendo ser. Querendo-nos porque, talvez, nós sejamos dela. É duro porque se impõe que encaremos o inferno de não ser o que, na obra de Clarice, pode ser pensado como a travessia de um deserto se fazendo como desmonte da linguagem.

Em uma camada de sentido, *O lustre* e *A cidade sitiada* manifestam possibilidades humanas de realizações infelizes, quer dizer, possibilidades não plenamente férteis de ser. O humano não se encaminharia àquilo que ele próprio é, não chegaria a ser humano. Porém, a linguagem em sua trama de avessos nos dá a entrever, também, algo como aquele negativo de fotografia que uma estranha química estabelece no papel possibilitando outras revelações.

Fazendo isso, revelam ao leitor os limites de uma interpretação do real a partir da dicotomia conceitual entre sujeito e objeto, margens que limitam o livre fluxo do ser (do que não é ao que é, do que se sabe ao que não se sabe e vice-versa) e assoreiam a procura pelo próprio de si, impedem o acontecimento apropriante.

Assim, a narrativa que aqueles romances desenvolvem não chega a se fixar em nenhuma das duas margens. Antes reafirma uma terceira margem, um entre caminho que vai sendo a própria encenação do real realizando-se como questão e convite para que o leitor se retire de uma postura analítica e coloque-se a si próprio em questão, saia da coxia, atue, mergulhe no rio que é a sua, a nossa, própria vida.

E isso já estava lá “No raiar de Clarice Lispector”, quando Antônio Candido (1970, p. 126) reconhece que “os seus processos e a sua indiscrição repelem a ideia de análise. E que são antes uma tentativa de esclarecimento através de identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto”. Te falava assim, meio fácil, sem saber o que ia acontecer. A identificação com a questão era, ainda, apenas identificação com um problema. Mas agora, que retorno para te reler, acrescento: é trabalho de insuportável amor subir neste palco.

3. Ser “Eu”: atravessando o deserto da linguagem

1

Já é na frente o que vou nos contar. Não me sinto nenhum pouco vitorioso por estar agora reescrevendo o que te tinha dito, o que te diria se... Vitória e derrota ainda são projeções de uma subjetividade sobre a realidade que não se deixa compreender somente assim. Que não se deixa compreender. A realidade é implacável. Dela não se escapa e nem mesmo a palavra realidade ou a palavra invenção. Toda e qualquer palavra já está sob seu cerco. Mesmo a palavra silêncio que quereria dizer um avesso. O originário de cada palavra sempre se esconde novamente, revela um avesso. A palavra avesso. Quando reescrevo é assim que deverias me desconfiar: te inventei um passado todo para nós até aqui. E, agora, não é mais isso. E, agora, vai continuar sendo. Não se trata, tampouco, de se interpor, agora, uma objetividade, de fazer pesar em nossos ouvidos um ruído neutro para contrastar, contrapondo-se à expressão. A expressão é expressão de quê, afinal? Qual foi o crime que o homem cometeu dizendo esta palavra eu? Como purgá-lo se é que eu existe? Não há vitória na realidade. E a literatura não é expressão de nada. Nada que possa não mais ser projeção. A literatura já é um projeto sobre o real. Algo que precisa, talvez, ser desmontado como todo o resto, desmoronar. E a escrita de Clarice parece se abismar nessa necessidade premente que ela se torna. A palavra picareta que eu carrego, lendo ela desfazer-se da literatura mais e mais, despindo-a de seu poder, fazendo-a nudez do homem, sua mudez acontecendo no ouvido, no olvidar, no dar-se mesmo como próprio não poder, não poder mais, esquecimentos de esquecimentos de ser. É mais na frente o que nem te conto.

O que te contava era: a aprendizagem poética é ir aprendendo a ser o que somos, realizarmos na concretude de um corpo cuja constituição mais íntima é uma configuração da e com a realidade na e pela linguagem; é deixar-se atravessar pelas questões, pela vida e pelo o convívio com os outros, o convívio com a morte – esta extrema perda de si –, a necessidade de acolhimento do que nos é destinado é diálogo que travamos, pois, éramos como aquele fugitivo pela noite escura, sedento e que, de repente, recebe o milagre de um temporal e o aceita sem medo, mas, também, sem parar de mal dizer os céus, pois ainda tem que procurar e encontrar uma casa para se esconder e, ali sim, crer que pode beber água fresca, porque engarrafada.

Era assim que o protagonista de *A maçã no escuro* caminhava e

Tendo chegado ao tenso limiar do impossível, Martim recebeu o milagre como o único passo natural ao seu encontro. Não havia como não aceitar o que acontecia pois para tudo o que pode acontecer um homem nascera. (...) Como um homem que alcança, ali estava ele exausto, sem interesse nem alegria. Estava envelhecido

como se tudo o que lhe pudesse ser dado já viesse tarde demais (LISPECTOR, 1992, p. 54)

Tudo era já tarde demais e, por mais que eu quisesse me apresentar para mim mesmo, eu mesmo já tinha passado, já não era presença no que te escrevia. Também por isso nos inventei. E o que eu te contava ia por aí, errando como a necessidade de acolher o que acontece, mas nunca, nunca como mera aceitação de contingências. Talvez como uma urgência pela invenção da liberdade, sobretudo, nesta época absurda de que somos testemunhas, em que se lucra com a infelicidade, com a miséria e com o aprisionamento das mulheres e homens, seus diversos sentidos no encadeamento duro das palavras. Eu meio que te cantava as palavras navalhas, pois, se de algum modo vão lucrar com a demolição, que pelo menos, se firam com alguns estilhaços. Já não sei, novamente, porque te digo isso, assim. Acho que é porque te inventar é criar também um elo e, um elo pode ser a antevéspera de um cárcere.

A aprendizagem, em um sentido, era um caminhar rumo ao que somos, mas, nos desprendendo, desaprendendo-nos de grilhões, possivelmente, esquecendo de alguns elos enquanto nos reconhecíamos em meio a linguagem. E a linguagem, aqui, haveria de ser pensada para além de sua preconcepção lógico-comunicacional, para além de sua instrumentalidade cuja função parece ser apenas a de replicar, retroalimentar um sistema vigente que nos aprisiona. Enfim, era assim que decidíamos acompanhar a poética da obra Clariceana, um pé de cabra. E para tanto, pretendíamos nos dispor à linguagem para que ela revelasse, como manifestação de uma escrita, a sua dimensão constitutiva, aquela em que o real se realiza, em que a arte é acontecimento de verdade, em que a vida se cria como mundo, como lugar, como *ethos* em que podemos habitar, digna e humanamente livres.

Era isso, pois, Clarice parece mesmo ter percebido que a procura por aprender a ser o que já somos, não se dá em discursos analíticos que amarram concepções, mas sim em gestos poéticos que geram e se geram no parto, na partitura de si. Então, uma escrita que pretendesse fazer essa experiência precisaria ser poética, haveria de ser a reprodução do irreproduzível como disse a autora (e, portanto, já estaria longe de ser reprodução do que quer que seja), haveria de ser criação que sente até o último fim o sentimento que permanece apenas vago e sufocador (LISPECTOR, 1999b, p. 134). Mas a criação que sente até o último fim o sentimento vago e sufocador é um custo de vida com o qual nenhuma literatura consegue arcar, muito menos um mero corpo de homem.

Martim caminha pela noite, “por uma noite tão escura quanto é noite enquanto se dorme”. (LISPECTOR, 1992, p. 11). Ele chega a um aberto, no alto, à beira de uma encosta, beira de abismo mesmo, sabe? E era o silêncio, quer dizer, ele parecia ter chegado à altura do silêncio, ou, pelo menos, tentou se manter à altura do que encontrara, pois “na linguagem não havia uma palavra sequer que desse nome ao fato de, no agigantamento de si próprio, ele ter alcançado o alto da

montanha. Então Martim disse alto: - Aqui estou, disse ele, e no coração de alguma coisa” (LISPECTOR, 1992, p. 49).

De lá do alto do coração de alguma coisa, ele enxerga um jardim no meio de uma floresta talvez, algo como uma fazenda no centro do jardim, no centro talvez uma casa e é para lá que ele segue levando consigo aquela noite em que se encaminhava. Nos fundos da casa, um terreno e os vestígios de uma tentativa de jardim. Um outro jardim que um dia, talvez, fora jardim. Martim vai se aproximando daquilo extraordinário ou, cumprindo algo, ia deixando se fazer em seu corpo aquilo que comumente chamamos aproximação, pois era, também, uma afastar-se do que quer que seja comum, comunicável. Ele já inicia o romance tendo perdido “a linguagem dos outros” e a voz narrativa que segue distanciando-o na terceira pessoa, ao mesmo tempo, dele se aproxima, aproxima-se de não mais sabê-lo: “cada vez mais distante do personagem quando mais dele se aproxima, o sujeito-narrador não se identifica com Martim nem dele possui efetivo conhecimento” (NUNES, 1989, p. 54). Talvez já nem seja apropriado falar em sujeito-narrador, ou sujeito-personagem, pois ambos já se encaminham para outra lógica, ainda obscura naquela noite tão escura, tão escura quanto é noite enquanto se dorme. Então, a aproximação, lenta e gradual de Martim não permite nenhuma compreensão mais clara do que acontecia no terreno:

É verdade que seus olhos custaram a entender aquela coisa que nada mais do que: acontecia. Que mal acontecia. Apenas acontecia. O homem estava “descortinando”. O terreno fora provavelmente uma tentativa, por fim abandonada, de jardim ou horta. Percebiam-se restos de um trabalho e de uma vontade. Certamente haviam alguma vez tentado estabelecer ali ordem inteligível. Até que a natureza, antes expulsa pelo plano de ordem, voltara sorrateiramente e lá se instalara. Mas em seus próprios termos. (LISPECTOR, 1992, p. 76)

Parece uma síntese do que seja o romance no grande passeio que a obra de Clarice nos faz percorrer: aqui é que a natureza antes expulsa pelo plano de ordem, começa a voltar sorrateiramente, instalando-se. Os jardins e as noites, que o texto vai criando concêntricos na aproximação de Martim, seguem como temas que se estendem ao longo da primeira parte da *Maçã no escuro*, “Como se faz um homem”. Terciário era o terreno que Martim contemplava horas a fio neste primeiro descortinamento da realidade que é o silêncio das plantas do enorme jardim. E era como se ele “carregasse consigo, em defesa intransponível pelos outros, o grande silêncio das plantas de seu terreno terciário. Para as quais voltava todas as tardes como um homem volta à sua casa. E onde ficava sentado sobre uma pedra” (LISPECTOR, 1992, p 85). Assenta-se sobre uma pedra depois de passar o dia obedecendo às ordens de Vitória, dona da fazenda. Fazia de um tudo e, depois, voltava para pedra no terciário.

Terciário também é uma antiga denominação de um dos períodos do desenvolvimento geológico. É no limite inferior (épocas mais distantes) do terciário que surge a nova fauna que se instalou no planeta Terra; já o limite superior, mais recente em termos cronológicos, corresponde a maior extensão atingida pelos mares, desenvolve-se a configuração atual das massas continentais

e também se alternam grandes soerguimentos de partes da crosta terrestre, formando diversas cadeias montanhosas, sempre ao sabor de intensas transgressões e regressões marinhas. É também nessa época que coincide um acontecimento decisivo: o aparecimento do homem. Martim parece surgir como metáfora dessa formação, o homem, de certo modo, sendo todas as coisas se fazendo naquele terreno.

E o homem, a palavra se fazendo por entre aquelas evocações já não poderia designar apenas Martim, poderia? Perguntada, uma vez sobre com que personagem deste romance mais se parecia, se com Vitória ou Ermelinda, Clarice responde: Talvez com Ermelinda, porque era frágil e medrosa. Vitória era uma mulher que não sou eu... Eu sou Martim” (LISPECTOR, 2011b, p. 139). Affonso Romano de Sant’anna engata na resposta o seguinte comentário: “extamente. Teu livro na verdade é uma grande parábola. É uma parábola do indivíduo em busca de consciência, em busca de sua linguagem.” E Clarice continua: “se fazendo” (LISPECTOR, 2011b, p. 139). Se fazendo, em formação, ela diz: eu sou Martim.

Mas Martim é aquele que mais se desfaz ao longo da narrativa e tudo o mais no romance parece se encaminhar neste sentido de um surgimento que retorna, sorrateiro, ao desaparecimento, retorna ao escuro, à maçã no escuro, o romance se instalando como um outro grau do silêncio. Nele, em Martim e seus desfazimentos, mais do que em qualquer outra coisa é tal percurso se refazendo, esse percurso é sua própria formação, já não somente nele, personagem protagonista, mas nas palavras que vão lhe despindo, desmascarando-o enquanto ele descortina dimensões outras daquele silêncio cerne da linguagem. E “são as palavras que o formam e que o deformam, revelando-o e ocultando-o, fazendo o ser uma pessoa e desapossando-o de sua identidade.” (NUNES, 1989, p. 53). Não deixa de ser um espelho aquele silêncio que o abeira numa daquelas montanhas recém-nascidas. As descrições do espaço em formação e das ações engrossando mais e mais o tal silêncio, depois da intimidade com as plantas, a dimensão animalesca daquele silêncio nas vacas do curral e o homem chegando mais dessa dimensão em si na aproximação erótica com as mulheres, as mulheres fazendo-o de si mesmas. A cozinheira em cujo corpo “a vida se arranjara nela de um modo escuro e doce (...) o que ela suscitava num homem era ele próprio” (LISPECTOR, 1992, p. 101), Ermelinda e seu amor medroso querendo de Martim o que ela nunca saberia dizer: “queria obscuramente que através dele sua vida tomasse o tamanho de um destino” (LISPECTOR, 1992, p. 97), os pobres diálogos com Vitória, as palavras entre eles se empapando em secura fazendo, pouco a pouco, do grunhido a principal expressão de que Martim era capaz, em um dado momento da narrativa. Vitória “era a perturbada dona daquilo tudo, e perturbava-se” (LISPECTOR, 1992, p. 94), porém, em certo sentido, ela parece personificar um poder de mando e desmando de um mundo funcional, preocupada com uma seca iminente ou outras intempéries da natureza, “ela mal podia esperar pelo dia seguinte, e sua sensação de poder já era tão grande que se tornara

inconfortável e inútil” (LISPECTOR, 1992, p. 94). Essa sensação de poder é decisiva na constituição de Vitória (toda ambiguidade, aqui, é válida). A dona perturbada daquilo tudo, sutilmente, evoca um domínio a que o homem está sujeito nesta época do esquecimento do ser, como caracterizou um outro Martim, Martin Heidegger, pensando *Ser e Tempo* na primeira metade do século XX. Vitória parece ser uma representação antropológica da técnica que se amplia e se faz lei de ação quer para a conservação quer para dissolução dos elementos que estão nesta fazenda, neste fazimento de si. Lembro, aqui, de uma conferência de Heidegger, *Língua de tradição e língua técnica* (1995) em que o filósofo parte de cinco teses básicas sobre o que se entende por técnica²⁵ para, relacioná-las com a noção de língua e de tradição em um aceno para uma interpretação da história da civilização, um alerta para o perigo do poder autômato da técnica saindo do controle humano. Neste perigo cresce, ao mesmo tempo, a coisa que pode salvar, a possibilidade de perceber a linguagem como morada acolhedora em que nos realizamos, em que o ser habita, ah! Tudo isso, que Heidegger desenvolve em sua obra era, também, a fazenda, com a casa no centro. A casa que tanto atrairá Martim, bicho que farejasse um sossego de abrigo. Sim, o selvagem que Clarice amava tanto revelar, estava ali, no filósofo que fora sem embrenhar na Floresta Negra, depois de um horror criminoso de que tomara parte. Ali, também, a casa dentro de uma casa. Caverna.

Sim, nos jardins e nas noites há este que vai se fazendo homem se desfazendo se aproximando da fazenda, das coisas na fazenda ali, como como quem saísse para fora de si e chegasse a si próprio, como alguém que existisse e, chegasse a se saber cego tateando, conhecendo as coisas ao seu alcance, crescendo com elas, concretizando-as e, nelas, experimentando o próprio medo que o apequena, dissolvendo-se na imensidão daquela escuridão da floresta, quase um Édipo em Colona, de decifrador de enigmas a rei, de rei a criminoso, de sabedor poderoso a mendigo cego. É assim, como aquela aproximação que distancia, o apequenamento de todo e qualquer engenho que possa ter tido aquele homem engenheiro e vamos acreditando mesmo que ele se tornou um homem primitivo. Cegos. Porque víamos as coisas de outro jeito, sob que luz ou falta, ausência de? Agoniados seguimos em seu encaço.

E ele, o protagonista, se espraia em todos os homens, também cegos como o cego Jacinto de *Os jardins e a noite*, de Vicente Franz Cecim. Jacinto, aos poucos confessando para si, depois de ter tido os olhos arrancados por um pássaro mítico: “Acordado do sonho, eu ainda não podia entender, vivendo como vivia na ilusão de que só o que se vê de olhos abertos é real, e espelho

²⁵ “Segundo a concepção corrente: 1. A técnica moderna é um meio inventado e produzido pelos homens, isto é um instrumento de realização de fins industriais, no sentido mais lato, propostos pelo homem. 2. A técnica moderna é, enquanto instrumento em questão, a aplicação prática da ciência moderna da natureza. 3. A técnica industrial fundada sobre a ciência moderna é um domínio particular no interior da civilização moderna. 4. A técnica moderna é a continuação progressiva, gradualmente aperfeiçoada, da velha técnica artesanal segundo as possibilidades fornecidas pela civilização moderna. 5. A técnica moderna exige, enquanto instrumento humano assim definido, ser igualmente colocada sob o controle do homem – e que o homem se assegure do domínio sobre ela assim como da sua própria fabricação.” (HEIDEGGER, 1995, p. 16)

falso tudo o que nos aparece quando se fecha os olhos” (CECIM, 2020, p. 76). Quem de nós não é Martim de olhos bem abertos sem saber fechá-los? E Jacinto, no livro de Cecim, não é apenas um trocadilho engenhoso, mas um modo de fazer o leitor sentir, trazendo-o para presença daquilo que aquele personagem vai mascarar, tomando-nos como a própria matéria prima da persona, quando um eu lê: Jacinto. Algo semelhante acontece na construção de Martim, sobretudo quando pensamos na ressonância que o nome encontra na palavra mártir. Martim, o fugitivo que “tinha uma qualidade de cujo gozo não usufruía porque essa qualidade era ele próprio — uma qualidade a que, em determinadas circunstâncias favoráveis, poucas mulheres resistiriam: a da inocência” (LISPECTOR, 1992, p. 56). É por justiça que ele será condenado.

2

Martim era inocente. O crime, portanto, seria apenas mais um falso motor da ação de pouca importância neste romance (NUNES, 1989, p. 39). Mas todas as palavras, aqui, neste ponto da escrita de Clarice Lispector, estão, cada vez mais em vias de... já serem outra coisa, de se abrirem como que se esvaziando ao limite do próprio desaparecimento, onde, quem sabe, seja possível novos abraços de acolhimento constitutivos de outros limiares onde, quem sabe, outros possíveis novos abraços de acolhimento constitutivos de outros limiares, onde, quem sabe, outros possíveis novos abraços de acolhimento constitutivos de... aquilo, que não sei, indo feito caleidoscópio para a própria origem desconhecida. Assim é com o crime, esta palavra que, como as outras na obra de Clarice, retorna para casa, uma casa em chamas. Mas não teria sido exatamente este o motivo pelo qual se saíra de lá? Toda pronúncia já executa uma sentença.

A narração deixa em aberto a realidade do crime ao dizer que Martim, há duas semanas, teria experimentado “o poder de um ato” de que ele começara a sentir certo orgulho, pois, aquele ato constituía como que um ponto de partida. Ocorre que o ato, cujo poder Martim experimentou, não se torna apenas o ponto de onde o protagonista se erguera para sua caminhada/fuga, mas a própria origem daquela liberdade semovente que dispunha aquele homem no rumo de si. “Na verdade, em qualquer lugar onde o homem experimentou se pôr de pé, ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho” (LISPECTOR, 1992, p. 21). Narra-se que Martim olhou para “o grande vazio ensolarado” que se desvelara diante dele como percurso, “como se contemplasse pela última vez antes de partir o lugar onde sua casa fora incendiada” (LISPECTOR, 1992, p. 21). O crime, portanto, o incêndio da própria casa ou, seja lá o que for, de algum modo, é sim, motor da ação. Nada desimportante se considerarmos o movimento caleidoscópico que Clarice ressalta na composição de ambiências que se aprofundam na experiência do poder daquele ato não sabido que descortina para Martim uma cascata de

percepções acerca de seu próprio agir no mundo e das repercussões desse agir nas coisas e em si. Como ecos que se repetissem em uma caverna e as ondas sonoras, esbarrando nas paredes e umas nas outras, fossem levemente se alterando, dando a ideia de outros timbres, outras intensidades, outras vozes. Talvez assim, naquela casa dentro de uma casa. O fogo é ser. Ah, Heráclito! Algo enlouquecedor, espantoso, terrível, extraordinário. A casa incendiada de onde se parte. A casa, o lar lareira que, talvez, por qual descuido, agora forçasse o cerco dentro do cerco naquela cidade sitiada. “Aquele homem tinha vindo de uma cidade onde o ar estava cheio do sacrifício de pessoas que, sendo infelizes, se aproximavam de um ideal” (LISPECTOR, 1992, p. 88). Como não ter por ideal, novamente, fugir, deixar o circo pegar fogo?

Benedito Nunes interpreta *A cidade sitiada* como “uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam” (NUNES, 1989, p. 38). Para o filósofo, “Não tem *A cidade sitiada*, enquanto crônica de um subúrbio em transformação, o sentido de uma forma de vida completa, que integre a experiência individual dos personagens” (NUNES, 1989, p. 38). *A maçã no escuro*, por sua vez, também se aproxima de uma alegoria. Aliás, aproxima-se de uma alegoria bastante conhecida justamente por pretender aquela integração que teria o sentido de uma forma de vida completa (uma *paideia*). Uma alegoria que, na tradição ocidental, veio a constituir decisivamente o modo de pensar o humano como coisa a se aprender, uma aprendizagem de ser, de tornar-se o que se é. A caverna. Sair de lá é a alegoria seminal narrada na *Politeia*, de Platão, que enfeixa as questões do poder e do conhecer, suas reverberações no âmbito individual e coletivo nisto, quer dizer, nesta coisa se dando e que Vitória nenhuma pode se assenhorar, nesta coisa que é a premente necessidade de vir a ser humano e que se apropria de Martin, quer dizer, a querência de se saber no mundo, na vida, como é mesmo que se faz um homem.

Uma alegoria como a da caverna que é como outras que o homem escreve para si, para justificar suas escolhas ou, como se diz, para dar sentido a isto que ele é. Não mais um sentido ascensional, como o que Platão dispõe ao homem das cavernas. Muito embora, a língua grega resguarde a multiplicidade ambígua dos percursos sempre em formação, o que faz com que o homem, ali narrado, nunca chegue a saber o que ele é, isso não nos impede de imaginar um fim, não nos impede de ter alguma ideia de onde esperamos chegar. Nós, aqui, filhos do platonismo.

Como disse, é preciso se justificar. E lá, no ideal, está a justificativa, porque lá é a Justiça, coisa que um homem nunca pode fazer com as próprias mãos. É tudo muito digno, não é mesmo? Quando Martin chega a se fazer homem, pensa ter ele mesmo se tornado o sentido das coisas, “o aguilhão daquilo que ele via. Foi isso o que sentiu, embora recebesse de seu pensamento apenas o latejar. E contido, alvoroçado, lembrou-se de que este é o lugar-comum onde um homem pode enfim pisar: querer dar um destino ao enorme vazio que aparentemente só um destino enche” (LISPECTOR, 1992, p. 110). Não é aqui que vamos conversar sobre essa história do pensamento,

não é? Dessa luta desigual de que não desistimos e insistimos em reduzir a coisa que, desde sempre, é irreduzível. Sinto que já te disse em algum sonho, alguma ideia dessas que são nosso lugar-comum. Portanto, enquanto ao longo da história do pensamento se verifica um esforço por esclarecimento e desambiguação através da lógica, na história de Martim o império da lógica é questionado no percurso de realização do personagem e o que se percebe é um esforço por deixar que a própria luz da lógica revele sua inexpugnável ambiguidade. Talvez esse seja o sentido da terceira e última parte do romance em que lemos, propriamente, “a maçã no escuro”, como metáfora do movimento de reconhecimento do não saber como matriz propulsora da caminhada pelo saber.

Pois bem, daqui para frente, n’*A maçã no escuro*, n’*A Paixão segundo G.H.*, em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, em *Água viva*, n’*A hora da estrela*, em *Um sopro de vida*, quando uma ideia dessas chega a se fazer, digamos, ascensional ou descensional, subjetivada ou objetivada, quando ela toma qualquer sentido possível, a própria linguagem de que ela se faz assim ou assado, como uma Penélope sagaz, prontamente, desfaz o acontecido, destece o sudário daquele ente querido que há pouco andara e que, agora, já morreu. Em *A maçã no escuro*, o mundo que se narra explícita ainda mais a ambígua trajetória entre o claro e o escuro, é um mundo que assume a precariedade das buscas em que encontros e verdades jamais irão além do provisório. E, no entanto, *la nave va*. E, no entanto, escreve-se o romance como quem esgarçasse um tecido. E a justificativa, renovada, é que *já morrer* não impede a poesia da vida, já não é interrupção do movimento, mas um outro passo, uma outra continuação da coisa, pois, como se dará conta G.H., só porque “a vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e uma delas chamamos de morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida” (LISPECTOR, 2009, p. 64).

E é só porque foi com Platão que a filosofia começou a ser centrada no ente – concebido como coisa manifesta, medida evidente da verdade na clareza de seu conceito, na oferta de sua disponibilidade – é só por isso que sempre te repito o passo, a pedra anterior: da aparição do ente assim pensado naqueles diálogos de Platão até o espírito absoluto de Hegel é uma sequência contínua como dominós enfileirados que querem dar uma imagem total da automanifestação da coisa toda, sem limites e sem mistérios, do ente em sua totalidade, o ente fora da morte. E isso é coisa que Parmênides já vaticinava: “desta maneira estas coisas surgiram segundo a dinâmica da aparecência, agora são e então a partir disto se fixando irão consumir-se, a estas coisas os homens fixaram um nome designante a cada coisa” (PARMÊNIDES, 1991, p. 55). Nietzsche, é bem verdade, retira os véus e expõe o lado trágico e fatal desta visualização sobre o ente confluindo numa opressão do homem pela sua própria disposição técnica, pelo perigo do tecnicismo e das formas sociais que se reproduzem no seu sistema. E Marx, e Freud, e... Mas a transposição que todas essas escrituras provocam, pode ser também interpretada como, nada mais que, um ápice

daquilo mesmo que pretende transpor, um crepúsculo de um mesmo dia, porque “mistério sempre há de pintar por aí”, esotérico, como cantou Gilberto Gil. Revelar é um verbo feito de lemniscata. E teria como não ser isso? Retirar os véus é re-velar, cuidar para que novamente se esconda o que quer que, no ápice, apareça. Clarice escreve desde este ápice. Cada palavra sendo a luz da noite chegando sobre o que conhecemos, o fruto do que não sabemos ainda na árvore.

E as luzes da noite chegando, aqueles vagalumes, aquelas estrelas outras, distantes, todas trazendo um tempo de incerteza, o tempo de seu próprio surgimento e incêndio. Por isso, Heidegger, no início da noite da civilização ocidental, também retomou Platão na nota introdutória de *Ser e tempo*, lembrando a incerteza esquecida, a contradição original de toda lógica que é a designação do que seja o ente (des)aparecido: “outrora, também nós julgávamos saber, mas agora, porém, caímos em aporia” (HEIDEGGER, 2012, p. 34). Aquilo sobre o que se dizia *melhor é calar*, melhor é perguntar *para que é e não o que é*, melhor deixar quieto, agora, não pode mais, nunca pode, não pode. É coisa como outra na dinâmica da aparecência, exige um nome fixo, exige esse passo no aberto do abismo, cair em aporia. Por que haveria antes, o ente e não o nada?

E Clarice? Clarice toma os Vedas como epígrafe na elaboração da mesma questão. Quem sabe um outro enfoque, uma outra matriz de pensamento, uma outra justificativa, uma narrativa que incluísse outras histórias, histórias que não apareciam, até então, até quando. Ah, é que não há como haver o tornar-se se a dinâmica da aparecência não levar em consideração o que *não aparece* em todo o aparecer, o mistério que pinta sempre por aí, Penélope desaparecendo com os textos todos na noite que acontece. O que os sábios chamam de real assim o é, justamente, porque “criando todas as coisas, ele entrou em tudo. Entrando em todas as coisas, tornou-se o que tem forma e o **que é informe**; tornou-se o que pode ser definido e o **que não pode ser definido**; (...). Tornou-se toda espécie de coisas” (LISPECTOR, 1992, p. 5 – negrito nosso).

Como deixar quieto o que sempre é manifestação, o que quieto nunca ficou? Ou melhor: como deixar quieto se o que fica quieto é já alguma coisa se manifestando? Como dizer o que desaparece sem já ter aparecido? Por outro lado: como não continuar tentando esse impossível? É já Heráclito isto: “como alguém poderia manter-se encoberto face ao que nunca se deita?” (HERÁCLITO, 1991, p. 63). E o que sempre se levanta é este silêncio eterno dos espaços infinitos a que se referia Pascal, como já te disse em algum sonho. Este silêncio falando parece ter sido todo esforço de elaboração das obras de arte. A luz negra de toda estrela, “brilho errante notívago, estranha luz, na cercania da terra” (PARMÊNIEDES, 1991, p. 53), a energia contraditória de tudo que é terrivelmente belo como uma vida, essa inquietação, a obra de Clarice não apenas rememora, mas comemora, celebra em aleluias tudo isso na contemporaneidade de cada leitura.

Mas por que? “Porque em pleno dia se morre” (LISPECTOR, 1998b, p. 32), como a mulher que o homem mata. Ah, e tudo isso me apavora. Novamente, aquelas margens enormes daquela

página de *Uma aprendizagem*, daquele *Livro dos prazeres* e sua sequência enigmática: “a mais premente necessidade de um homem era tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 1998b, p. 32). E não era isso que Martim protagonizava? Como se faz um homem. E, depois, O nascimento do herói, aquele que Joana ia ser? E o que o que o que mais? A maçã no escuro é uma vingança. Uma justiça ao alcance das mãos.

E o escuro é agora agora agora. Um agora é *A maçã*, o outro agora é *A paixão segundo G.H.* e, o outro agora, é *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Martim chegando no descampado, é G.H. chegando no aberto de si, e Lori e Ulisses indo ao aberto que é o encontro de um com o outro. Ambos atravessam o próprio desfazimento, o desfazimento do eu. Isto se esgarçando no texto. É preciso que seja assim. E diríamos que, neste ponto do percurso, a obra de Clarice Lispector se deparou com este desfazimento sempre por vir em que “tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas. As coisas sabem tanto as coisas que a isto... a isto chamarei de perdão. Se eu quiser me salvar no plano humano. É o perdão em si. Perdão é um atributo da matéria viva” (LISPECTOR, 2009, p. 65).

Perdão. Perdão porque foi aqui que comecei a te inventar. Foi preciso. E foi aqui que comecei a reescrever e reescrever e rasurar e puxar todos os fios que eu pudesse antes mesmo que eles se entrelçassem nessa rede de nos prender. Tudo por ti. Não deixa de ser uma justificativa. Perdão se não me entenderes nunca. O deserto sou eu.

3

É um deserto de sentido que surge como exigência da própria linguagem ao humano que se vê na responsabilidade de recolocar em questão os pressupostos de racionalidade e lógica que fundamentam desde suas concepções mais ordinárias e cotidianas até as grandes construções do intelecto. Era de um território assim que Martim se aproximava, quando se viu retornado à mesma encosta por onde chegara à fazenda de Vitória:

É que diante daquela extensão de terra enorme e vazia, em sufocado esforço Martim penosamente se aproximava — com a dificuldade de quem nunca vai chegar — se aproximava de alguma coisa a que um homem a pé chamaria humildemente de desejo de homem mas a que um homem montado não poderia fugir à tentação de chamar de missão de homem. E o nascimento dessa estranha ânsia foi provocado, agora como da primeira vez em que pisara a encosta, pela visão de um mundo enorme que parece fazer uma pergunta. E que parecia clamar por um novo deus que, entendendo, concluísse desse modo a obra do outro Deus. Ali, confuso sobre um cavalo assustado, ele próprio assustado, num segundo apenas de olhar Martim emergiu totalmente e como homem. (LISPECTOR, 1992, p. 108).

Montado sobre o animal, pensando exercer seu poder sobre aquela força que o transportara até o alto, o homem experimenta o desejo como missão de responder ao mundo enorme, de dar uma resposta à altura, à altura de uma criação, de um criador. Um criador: eis um sentido para o

ser humano. Mas será que, ali do alto, ele poderia supor que a estranha ânsia nascendo era já a criação em si, a criança gerando-se, gerúndio sempre se recolocando, no susto nosso de cada dia. E dava para supor que, de algum modo, aquela recolocação era uma resposta se fazendo novamente questão? Emergindo totalmente como homem, ok, mas o que é emergir? O que é totalmente? E o que é um homem?

Essa recolocação implica a formação de um tecido uterino e placentário que, se por um lado, nos protege, nos nutre na sistemática da convivência social, por outro lado, em certo momento, vai nos envenenar e limitar nosso crescimento, sonogando-nos a expansão de horizontes existenciais. Nada disso se podia saber naquela altura, a menos que saber já fosse um sentir e pensar já fosse outra coisa acontecendo latejando, foi o que sentiu Martim quando a narração diz que ele recebia de seu pensamento apenas o latejar? Ser humano era algum sentido se fazendo. Mas por quê? Por que era como um deserto a ser atravessado e por que era eu que deveria cumprir isso que eu tomava por missão, mas que era uma promessa?

“Foi então que lhe pareceu que a promessa que lhe tinha sido feita era a sua própria missão. Embora ele não entendesse por que cabe a nós cumprir uma promessa que no entanto nos foi feita” (LISPECTOR, 1992, p. 109). Não era a primeira vez que me sentia presente no acontecimento que ia reconhecendo em Martim. E não era a primeira vez que nada acontecia e que a resposta não se dava. E era porque eu a queria que ela não se dava. “Nessa primeira impotência, por um instante Martim se sentiu angustiadamente preso” (LISPECTOR, 1992, p. 110):

Mas também sentir-se angustiadamente preso era ser uma pessoa, ele bem se lembrava ainda! oh ele bem se lembrou: com angústia lembrou-se de que essa angústia era ser gente — e no alto do Corcovado ele beijara a namorada com uma ferocidade de amor. Lembrou-se a tempo de que não havia como exprimir a alegria e então se construía uma casa ou se fazia uma viagem ou se amava. Também ele, montado no cavalo, com o ar apreensivo de quem pode errar, estava atentamente procurando copiar para a realidade o ser que ele era, e nesse parto estava se fazendo a sua vida. E a coisa se fez de um modo tão impossível — que na impossibilidade estava a dura garra da beleza. São momentos que não se narram, acontecem entre trens que passam ou no. ar que desperta nosso rosto e nos dá o nosso final tamanho, e então por um instante somos a quarta dimensão do que existe, são momentos que não contam. Mas quem sabe se é essa ânsia de peixe de boca aberta que o afogado tem antes de morrer, e então se diz que antes de mergulhar para sempre um homem vê passar a seus olhos a vida inteira; se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira. (LISPECTOR, 1992, p. 110).

Martim é inocente. E vai descobrir que não pode. Vai descobrir isso como se vem descobrindo o escrever de Clarice. Não pode ser nem bom nem mal. Que isso não seria solução alguma e que, mesmo todo o poder que, paradoxalmente, isso lhe conferia – o poder de uma pessoa que se descobre viva – jamais sua ação passaria daquele gesto de Vitória “apontando ao longe uma montanha de encostas suavizadas pela impossibilidade de serem tocadas...” (LISPECTOR, 1992, p. 111). O real é também naqueles momentos que não contam e que não se narram, são como

aquelas “distancias [que] parecem precisar de alguém que as determine com um gesto” (LISPECTOR, 1992, p. 111), mas o gesto é sempre no limite de um mero apontar. Não mais que isso: o movimento de uma mão se esticando em dedo que indica, a ponta desse dedo, de repente, seu fim continuando o movimento para o aberto que é tudo o mais que não é mais dedo algum, faz-se um sentido invisível flutuando no ar sem nenhuma amparo, navegando insólito até ancorar noutra coisa, geralmente distante, geralmente carregada de desejo ou alguma outra atenção a ser sentida, às vezes como vontade de aproximação, às vezes, como gatilho e disparo dispersivo, explosão de lançar-se para uma distância cada vez maior. Neste limite que o tempo nos deixa chamar de instante é que a escritura de Clarice vai nos lançar. Quando se aponta algo, às vezes se nos escapa um som pela boca; fala, quando já (ou ainda) pensamos saber; grunhido, quando (ainda ou) já nem podemos pensar. É sempre algo como esse som aquilo que se escreve, quando escrever é nascer junto com aquele gesto. Perdoe meus grunhidos.

Talvez não seja pela estruturação de uma fala, a construção arquitetada de camadas e mais camadas de linguagem, que os sentidos se façam. Em algumas leituras dos romances de Clarice Lispector é assim, esse talvez. E a procura por desvendar essas construções assim – já tendo uma ideia de como deveriam ou não se estruturar os sentidos - torna-se um fetiche perigoso, pois nos coloca às portas de uma loucura infeliz. Há, sobretudo a partir deste ponto do percurso de leitura que traçamos, um outro modo de arquitetura se fazendo de instantaneidades que nos empurram como os cavalos que Vitória e Martim montavam quando ele retorna ao alto da encosta: “Nesse ínterim a impaciência mal refreada dos cavalos aumentara a instabilidade de Martim e empurrava-o a uma decisão que ele no entanto desconhecia” (LISPECTOR, 1992, p. 109). O sentido mesmo de arquitetura, o seu *télos*, já se vai retornando para a sua referência com *arché*, num operar do princípio. Há algo como um arco se fazendo nestes instantes que a escrita de Clarice vai apontar. Um ritmo errático que nos deixará cada vez mais de prontidão para uma sucessão de instantes, pulsações que, cada vez mais, nos lançará em situações de uma espécie de nudez para a qual estamos nunca preparados. E já deveríamos saber disso desde *Perto do coração selvagem*, Joana se levantando forte e bela como um cavalo novo. Mas, por outro lado, não estar preparado era justamente a preparação a que Joana nos submetera, sem que o soubéssemos: “e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos” (LISPECTOR, 1998a, p. 202). A nudez é, também, a nudez do próprio gesto de escrever, do gesto de se escrever, inscrevendo-se mundo no invisível branco do ser. Este branco pode ser o negro escuro de uma noite em claro. Assim como um sonho que é acordar. A incompreensão de si mesmo, em todo caso, é usar a tinta que mais se aproxime desse invisível, que se achegue mais para perto desse coração, assim como a palavra nudez que se achega à nudez.

Novamente, aquele silêncio naquela página 32 do *Livro dos prazeres* daquela aprendizagem poética, sim, na beira daquela encosta, ainda estamos com Lori – eu sei é repetitivo, perdão mil vezes, já usei tanto essa imagem da queda, do abismo, mas é que a vida é essa iminência: “Lori tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo – em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que a empurrava, e cair” (LISPECTOR, 1998b, p. 32). Este homem no parapeito desta torre, numa cidade fincada no meio da floresta, a floresta que de algum modo sou eu, qual a mão mais forte, não sei, não tinha coragem de dar o próximo passo, a saber... ele pensava que tinha que estar preparado e não sabia que já estava porque não se pode mesmo estar.

“Nesse instante foi como se todo um futuro ali mesmo se estivesse esboçando, e ele só fosse conhecer os detalhes à medida que os criasse. Martim passara a pertencer a seus próprios passos. Ele era dele mesmo” (LISPECTOR, 1992, p. 112). Mas nós ainda somos terceiros observando aquele homem. E mesmo Martim era como nós o observando, já que ele, sendo também uma invenção, como nós, é diferente de nós. E, então, assim, como sobre nós mesmos, pontuaríamos apenas que, “perceber mesmo, pode-se dizer honestamente que Martim não percebeu nada”, pois, “como, se houvesse reencarnação do espírito depois da morte, a lei mandaria que não se tivesse consciência de ter vivido, o momento de contato de Martim com aquilo que se é passou despercebido dele” (LISPECTOR, 1992, p. 112). Por aí já saberíamos que a essa lei não pode ser lei dos homens e que, muito pelo contrário, que os homens é que dela deveriam ser. Ah, mas é tudo tão se confundindo... Martim, agora que se tinha feito homem, pensava saber como quem lembra de alguma coisa.

Então, no início da segunda parte do romance, o Nascimento do herói, ainda sem saber o que fazer de si “como se tivesse uma notícia e não houvesse alguém dá-la” (LISPECTOR, 1992, p. 117), ele, o homem recém-nascido, sente a necessidade de se comunicar e se lembra da fome que é por onde se mede o que ele acabara de se tornar, “Afinal uma pessoa se mede pela sua fome – não existe outro meio de se calcular –” (LISPECTOR, 1992, p. 118). Ele lembra da sua criança que um dia resmungara na hora do jantar em família e da promessa que fizera como se fosse para si mesmo:

Lembrou-se de seu filho que um dia dissera na hora do jantar: não quero esta comida! A mãe retrucara: que comida você quer? O menino terminara dizendo com o doloroso espanto da descoberta:

— Nenhuma!

Ele, Martim, então lhe dissera:

— É muito simples: se você não está com fome, não precisa comer. Mas a criança começara a chorar:

— Não estou com fome, não estou com fome. . . E como o rádio também estava ligado, o homem gritara:

— Já lhe disse que se você não tem fome não precisa comer! por que então está chorando? O menino respondera:

— Estou chorando porque não estou com fome.

— Prometo que amanhã você vai ter fome, prometo! dissera-lhe Martim perturbado, entrando por amor na verdade de uma criança. (LISPECTOR, 1992, p. 117).

Já te falei da fome? Ela tem a ver com a mais premente necessidade. Sei que já sabes. Mas é que lembrei que deste trecho de crônica que Clarice intitula de “A fome”, são duas linhas apenas em que essa relação se reafirma: “Meu Deus, até que ponto vou na miséria da necessidade: eu trocava uma eternidade depois da morte pela eternidade enquanto estou viva” (LISPECTOR, 1999b, p. 140). É em busca da própria fome de ser que Martim vai forjar seu heroísmo tentando escapar da lei; da própria culpa; de Ermelinda, tomada pela obsessão de um amor idealizado – “- É como uma obsessão! Você acha que sou doida? Perguntou-lhe, pois ela sabia que vivia de uma ideia e que isso não era ‘normal’” (LISPECTOR, 1992, p. 119) –; resistindo aos mandos e desmandos de Vitória, que em certa medida encarna a ânsia de uma produtividade técnica exigindo tudo cada vez mais, melhor e depressa. Nessa tentativa, vai se observando naquele sistema de vida como se estivesse fora dele e como se esta perspectiva abstraída – ele que agora ia todos os dias para o alto da encosta olhar tudo de cima – fosse o que lhe tinha dado a condição de homem. “Essa necessidade que uma pessoa tem de subir uma montanha – e olhar. (...) E Martim olhava como se olhar fosse ser um homem” (LISPECTOR, 1992, p. 120-121). Se ele via alguma eternidade pela qual tinha fome, que eternidade seria? A de depois da morte ou a do meio da vida?

Mas a própria elevação de onde ele se mirava e enxergava as coisas já não se deixava pensar, aquele ilimitado, aquela amplidão já era o estabelecimento de um limite tão evidente que era insondável, que era também para ele uma promessa que algo como um país inventasse:

Aquele lugar era um velho pensamento jamais formulado. Como se o pai de seu pai o tivesse aspirado. E como se da invenção de uma lenda antiga tivesse nascido aquela realidade. Aquele lugar já lhe tinha acontecido antes, não importava quando, talvez apenas em promessa e em invenção. E só Deus sabe que Martim não sabia o que vinha fazer na encosta. (LISPECTOR, 1992, p. 121)

É que o simples fato de estar ali já distinguia uma objetividade do que quer que lhe ocorresse, do que quer que ele avistasse. Existir era uma ênfase e era ele ali olhando as coisas e as coisa pareciam querer algum sentido e pareciam lhe devolver esse querer como quando se quer algo de um deus e só deus sabe, só um deus poderia saber o que era que lhe acontecia, pois um deus provavelmente estaria também a uma certa altura, pelo menos tão alta como aquela, para saber a verdade:

Mas tanto é verdade que alguma coisa objetiva devia lhe estar acontecendo ali que — já que ele se habituara a revalidar sua própria natureza com o argumento final da natureza dos animais — que bastava ele se lembrar de como um boi fica de pé no morro. Olhando. Essa coisa objetiva como um ato: olhar. (...) Ali, existir já era uma ênfase. Como se já fossem uma audácia e um avanço uma pessoa estar de pé na claridade. E era como se ali Martim se tornasse o

símbolo dele mesmo. Ele que, enfim, se encarnara em si próprio. (LISPECTOR, 1992, p.121).

Olhando audacioso, como um deus que é símbolo de si mesmo – podendo mesmo assim, se revalidar na imagem de algum animal, como aquele bezerro que o povo impaciente tomou por adoração enquanto seu profeta subia a montanha – ele descia à terra, encarnando o criador: “por Deus, se não criássemos um mundo, este mundo apenas divino não nos receberia” (LISPECTOR, 1992, p. 122). Nestas descidas de volta à terra, o homem percebia a ampliação de seus domínios, (ampliação dos domínios de deus!), mas era algo perturbador, pois, a cada descida da encosta, a cegueira que implicava estar ali no meio do mundo, já despertava uma sede de voltar a olhar do alto. Martim não percebia que o que obscurecia aquela realidade, tão clara vista do alto, era sua própria presença: “esse furtivo modo como aos poucos tomamos conta da terra: tínhamos enfim criado um mundo e tínhamos lhe dado a nossa vontade. O máximo de claridade cedera à nossa habitada escuridão: seria isso talvez o que Martim cada dia aguardava ali em pé?” (LISPECTOR, 1992, p. 122). Ele queria ser adorado, o coitado. Seria esse o cerne do crime daquele homem? E, neste caso, o que é que um homem pode fazer?

Martim começa a se justificar.

Chegara o duro tempo de explicação.

Ali, antes de prosseguir, ele devia ser inocente ou culpado. Ali ele tinha que saber se sua mãe, que jamais o entenderia se fosse viva, o amaria sem entendê-lo. Ali ele devia saber se o fantasma de seu pai lhe daria a mão sem espanto. Ali ele se julgaria — e dessa vez com a linguagem dos outros. Agora teria de chamar de crime o que fizera. O homem estremeceu com medo de tocar errado em si, ele que ainda estava todo ferido.

Mas porque profundamente sabia que até a farsa usaria contanto que conseguisse sair inteiro de seu próprio julgamento — de tal modo, se não se absolvesse, ficaria perplexo com um crime nas mãos — porque sabia que não se permitiria sair senão inteiro do perigoso confronto é que teve coragem de se encarar e, se necessário, de se horrorizar.

E mais: como só se permitiria vencer, pois no ponto em que estava precisava ferozmente de si mesmo, já de antemão se disse o seguinte: depois do julgamento necessário é que ele teria à frente a sua grande tarefa. Pois ali ele deveria se lembrar do que um homem quer.

Bem que lhe ocorreu que estava invertendo o que acontecera. Que não cometera um crime para se dar a oportunidade de saber o que um homem quer — essa oportunidade nascera casualmente com o crime. Mas procurou ignorar o incômodo sentimento de mistificação: ele precisava desse erro para ir adiante, e usou-o como instrumento. (LISPECTOR, 1992, p. 123)

E o crime, admitido nestes termos, não era crime vulgar. Não podia, aliás, só podia ser outra coisa. Era o primeiro ato de um homem, “sim. Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na sua vida: destruí-la. Para reconstruí-la em seus termos” (LISPECTOR, 1992, p.124). Era assim ser herói: destruir a vida para reconstruí-la. Em que termos? Nos seus próprios termos. Da vida? Do homem? A dúvida só se faz naquela perspectiva abstraída em que homem e vida já não são a mesma coisa. E se ele não conseguisse reconstruí-la? Essa é uma possibilidade

como todas as outras e o que importava para Martim era que o mundo podia se desmontar por um crime “e que só ele, porque ele se fizera o grande culpado, poderia reerguer, dar um sentido e montar de novo” (LISPECTOR, 1992, p. 124).

4

Já faz alguns meses que eu não escrevo nada. Que pena que só sei escrever quando a coisa vem. Fica-se a mercê do tempo. E aparentemente aceitaram o julgamento que fiz de mim mesmo e do qual sai inteiro. Acho que Martim descobre que “julgar de acordo com o bem e com o mal é o único método de viver”, mas ele, sua história, não nos deixa esquecer que esse método é apenas uma receita e um processo, “um modo de não se perder na verdade, que esta não tem bem nem mal” (LISPECTOR, 1999b, p. 140). Acho que já me movo com certa habilidade nesta escuridão íntima. Mas ninguém pode ver. Já nem sei se é pertinente perguntar por que atravessar um deserto. Ora, se é nele que estamos e se viver parece ser inevitável.

É preciso nascer. E isso, não apenas quer dizer, como efetivamente diz: é preciso narrar. Narrar como esgarçamento desta escuridão que é o próprio tecido da vida quando estamos nela, esgarçamento do texto em seus conceitos básicos quando estamos escrevendo. Nisto consiste a travessia hermenêutica empreendida pelos dois romances subsequentes à *Maçã*. A fome, em Clarice, é fome por pertencer, quer dizer, de se dar algo ou alguém e, com isso, dar por si, dar-se a si própria. A necessidade premente é a necessidade por autopertencer, fome que se sacia escrevendo, quer dizer, narrando, fazendo nascer coisa como criança no mundo, criar.

Há esta crônica, bastante reveladora de como tudo isso se enreda na escrita de Clarice, em que ela diz que na criança, “o ser humano, mesmo no berço, já começou”. A crônica tem por título “Pertencer” (LISPECTOR, 1999b, p. 110-112). Clarice escreve que sua primeira vontade foi a de pertencer e, “Se no berço experimentei esta fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino”. Clarice explica que pertencer, para ela, não tem a ver com fazer parte de clubes ou associações, ou ainda, de algum tipo de união por interesse, com algo ou alguém mais forte, mas, que se trata de um querer dar-se ao que se pertence, para que a própria força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa. Em tom de confissão, ela reflete: “Quase consigo me visualizar no berço, quase consigo reproduzir em mim a vaga e no entanto premente sensação de precisar pertencer” e “Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma”. Nesta crônica ela diz que fora preparada para nascer de um modo muito bonito, que se acreditava que o nascimento de uma criança “curava uma mulher de uma doença” e que, ela, porém, quando nasceu, não curou a própria mãe e que isso a fazia se sentir como não pertencente ao pai e a mãe. Não importava que estes a tivessem perdoado,

“sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado” e “Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de solidão de não pertencer porque, como desertor, eu tinha o segredo da fuga que por vergonha não podia ser conhecido”. Ela finaliza o texto retomando a imagem do deserto atrelada à experiência de viver, e a consciência da vida como pertencimento, como uma água que matasse a sede nesta travessia: “E então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho”. A crônica foi publicada em junho de 1968. Clarice já havia publicado *A maçã*, em 1961 e *A paixão*, em 1964. Certamente, estava escrevendo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, que é de 1969.

Mas, atravessar o deserto. “O deserto. A perder-se de vista. Por todos os lados a perdição. A visão de sua extensão nos é cortada pela linha do horizonte onde se curva a Terra. Pois o deserto tem linha de horizonte como o mar, e, como o mar, é tão profundo” (LISPECTOR, 1999b, p. 397). Navegar, navegar. Viver nunca é um ato consumado. Viver não é preciso. Quando eu escrevo isso, eu não escrevo isso, entende? De certo modo é isto que se vai escrever sobre esta passagem da obra de Clarice: para compreender a sua não inteligência, um homem foi obrigado a se tornar inteligente. Não conseguiu. Só que, depois, o instrumento falho – o intelecto –, por vício de jogo, continua a ser usado e usado e usado “e de novo e de novo voltava. Repetir lhe parecia essencial. Cada vez que se repetia, algo se acrescentava” (LISPECTOR, 1992, p. 123), muito embora não se pudesse mais colher as coisas de mãos limpas diretamente da fonte. Foi assim que, “Martim, com a mesma perspicácia súbita que o ultrapassava e ultrapassava a lógica – percebeu que Vitória o denunciaria” (LISPECTOR, 1992, p. 127). Como atravessar o deserto?

É preciso nascer, pois, até entre as areias do deserto acontece a vida e, também, porque “de nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei” (LISPECTOR, 2009, p. 65). Nunca propriamente morrerei se não conseguir te dizer o que se prometeu, mas eu não sei o que devo te dizer. Isso é um truque, percebes?

Agora que emergira até chegar ao ponto de homem na encosta, agora que emergira até entender seu crime e saber o que desejava — ou até ter inventado o que se passara com ele e inventado o que desejava? que importava se a verdade já existia ou se era criada, pois criada mesmo é que valia como ato de homem — agora que ele conseguira se justificar, tinha de prosseguir. E conseguir antes do fim próximo a — a reconstrução do mundo. (LISPECTOR, 1992, p. 129).

Um destino meio torto este se prometendo para quem ousa escrever. “Sim. A reconstrução do mundo(...). Da reconstrução do mundo dentro de si, ele passaria à reconstrução da Cidade, que era uma forma de viver e que ele repudiara com um assassinato; era para isso que o tempo era curto” (LISPECTOR, 1992, p. 129). Sina de Sherazade, essa de ter que prosseguir, pouco importando se a verdade já existia ou se era criada, essa de ter que criar porque o fim está próximo.

Repetir o truque por mil e uma noites. É algo que, também, deverá se desfazer na escrita de Clarice: a literatura. Porque, esta desfeita, sim, ao que tudo indica, é o destino da própria escritura.

“É determinismo, sim. Mas seguindo o próprio determinismo é que se é livre. Prisão seria seguir um destino que não fosse o próprio. Há uma grande liberdade em se ter um destino. Este é o nosso livre-arbítrio” (LISPECTOR, 1999b, p. 140). E Martim estivera tão preocupado em planejar a escapada que não percebera que, na verdade, não pretendia mais fugir. Ele que queria se entregar, entregar-se aos outros “agora que alcançara na montanha a própria grandeza – a grandeza com que se nascia” (LISPECTOR, 1992, p. 130). Ora, e se ele que “queria, como último termo final de seu trabalho, chegar aos outros homens – teria antes que terminar de destruir totalmente seu modo de ser antigo” (LISPECTOR, 1992, p. 130). Esta, talvez, a maior liberdade possível: criar antes do fim um destino. Como consequência dessa liberdade, a dimensão da arte, que sempre impulsionou a ampliação de fronteiras por meio do alargamento do sentido da linguagem, começa a tomar o proscênio na ficção clariceana. Atravessar o deserto é, de certo modo, ampliar o deserto.

E a escrita vai se empenhar no esgarçamento dos elementos constitutivos da narrativa tradicional até experimentar o esvaziamento de sentido, a loucura da linguagem que é uma das faces do que chamamos aqui de deserto. Porém, mais e menos do que saber dele, desse vazio de sentido, do Vazio enquanto não-sentido que possibilita todo e qualquer sentido; mais e menos do que tentar explicá-lo, dar uma ideia do que ele seja, o passo seguinte, que é *A paixão segundo G.H.*, tentará pôr os pés neste lugar, procurará entrar no esvaziamento para habitar o próprio gesto de aponta-lo, de percorrê-lo, perfazer esse Vazio, esse Nada; trata-se, no limite, de chegar a sê-lo, de chegar a ser linguagem, de ultrapassar sua superfície meramente lógica, técnica, meramente estética e atravessar sua essência, provar de sua insipidez, ter na língua sua fala primordial: o silêncio.

Neste gesto de habitar o próprio gestar, o foco narrativo vai se deslocando e, com isso, vai deslocando o próprio narrar por entre os íntimos do mistério da linguagem. Vai se plasmando nos espaços que há entre eu e o outro, vai se instalando nestes pontos cegos que se dão por entre as miragens de uma coisa e de outra, e de outra, e de outra, e de... Vai virando, ou melhor, vai evidenciando um diálogo acontecendo e, como tal, a narração vai prescindindo daquelas explicações que ficam ali latentes no texto quando um narrador assume as rédeas deste cavalo selvagem por pura vontade de mostrar ao animal quem é que manda. Certamente isso revela o comprometimento do narrador com a narrativa, a história. E isso, essa postura comprometida do narrador, ainda acontece em *A maçã no escuro*, mas, não mais em *A paixão segundo G.H.* e em *Água viva*, por exemplo, e é retomado já em um outro sentido em *Uma aprendizagem*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida: pulsações*. O com-prometer-se de narrador e narrativa parece se tornar de outra espécie, talvez não mais na ordem de uma lógica narrativa, mas de um açambarcar-se no *logos* como habitação do ser. Este outro sentido dessa atuação do narrador parece, entretanto,

responder ao que fica em suspenso na *Maçã*, o mistério do real como que amanhecendo alí, o escuro da vida abrindo a primeira vala de luz em uma nova manhã:

E abrindo a primeira vala na luz da manhã, ao mesmo tempo que as mãos grossas lhe obedeciam, Martim já começara a se aplicar num trabalho de infinita exatidão e vigilância. Que era o de açambarcar-se e, consigo, o mundo? Era isso mesmo o que ele fazia? Mas será realmente importante saber o que ele fazia? Ele estava fazendo um sonho — que era o único modo como a verdade podia vir a ele e como ele podia vivê-la. Será então indispensável entender perfeitamente o que lhe acontecia? Se nós profundamente o entendemos, precisamos também entendê-lo superficialmente? Se reconhecemos no seu mover-se lento o nosso próprio formar-se — assim como se reconhece um lugar onde pelo menos uma vez se esteve — será necessário traduzi-lo em palavras que nos comprometem? (LISPECTOR, 1992, p. 132).

E não somente em Martim reconhecemos nosso próprio formar-se, nosso próprio tornar-se, aquela necessidade premente, não é? Cada figura moldada na escrita de Clarice Lispector se ergue com esse lugar estranho e familiar, lugar de autorreconhecimento porque é como um lugar onde pelo menos uma vez todos nós estivemos: nesta aprendizagem de ser o que somos, na humanidade, no humano. Ah, o caminho que se encaminha. Essa travessia, ou melhor, isto que, agora cada vez mais é esse deixar-se atravessar pelo silêncio da linguagem crescendo no texto, criando unhas, farpas, dentes para romper a habitualidade do literário, enfim, este acontecimento da arte no ventre da realidade é homólogo aos percursos de humanização que os protagonistas perfazem. É homólogo e não apenas no âmbito de cada enredo – o enredo já não se simplifica num encadeamento de fatos, pois, o que é afinal, um fato? O enredo em Clarice é uma complexidade de sensações que nunca se restringe ao conceito de subjetividade. Enfim, o que ia dizendo é que o mútuo atravessamento que a obra de Clarice Lispector provoca é homólogo ao percurso de autoprocura que os protagonistas perfazem indo além de um experimentalismo estético, pois (me atrevo a supor), se entranha no campo dos afetos que mobilizam a construção silenciosa dos próprios corpos que cada leitor encarna.

Não é incomum ouvir um leitor de Clarice dizer que tal personagem *sou eu*. Talvez esse seja um dos poderes da arte, essa identificação. E a noção de heroísmo na teoria literária também se vale, em alguma medida, dessa capacidade de autorreconhecimento do leitor nos personagens. A própria Clarice comentou que, quando leu um trecho de *Bliss*, de Katherine Mansfield, aquilo lhe tocou tanto que disse “ei, isso aí sou eu” (LISPECTOR, 2011b, p. 150). E é como um espanto, assim, de felicidade – ou *êxtase* como preferiu Ana Cristina Cesar, na tradução que fez do referido conto de Mansfield – o silêncio que a escrita de Clarice mobiliza nesse processo de autorreconhecimento experimentado pelo leitor. Esta experiência não se trata de algo da ordem do meramente contingencial, mas sim de uma organicidade ontológica, de um pensar por de trás do pensamento que não se deixa aprisionar em enlaces metafísicos, pois entranha na carnadura do mundo, e, ao mesmo tempo, não se amesquinha na relativização dos nossos sentidos precários, pois

denuncia em cada palavra a orquestração da realidade como obra de arte se lançando para além dos limites da razão, para além do que o humano supõe ser o humano.

O outro atravessa e deixa-se atravessar pela animalidade, o animal em Clarice adquire uma dignidade, por vezes, maior que aquela conferida normalmente ao ser humano. O mesmo se dá com a noção de divino. Não se trata nunca de uma hierarquização, mas de um diálogo que conduz as diferenças aos próprios limites. Por isso chega-se a uma identidade. Por isso, também, essa identidade se desfaz, se esgarça, porque prossegue se encaminhando para uma alteridade. O outro é o inumano e, apenas pela falta de um termo mais apropriado é que podemos pensar, por exemplo, em deus. E se escreve deus, mesmo nessa falta, mesmo nesta limitação que é a linguagem se filtrando, infiltrando-se no humano. É como a luz cuja maioria dos espectros não conseguimos ver, ou os sons e cheiros com sua quase infinitude de frequências e notas, alguns animais vão bem mais além que o homem em suas percepções. Nossas percepções podem muito bem serem consideradas como equívocos sob determinada perspectiva. É isso que a obra de Clarice nos faz lembrar, ela que chegou a dizer da própria obra: “toda a minha obra é um grande equívoco” (LISPECTOR, 2011b, p. 24). Nossas percepções, aqui, neste ensaio.

Penso que as questões que se mascaram em *Martim*, *G.H.*, *Lori* e *Ulisses* incorporam-se tão poderosamente naqueles que se entregam na leitura/na procura de ser o que são, que não há como permanecer indiferentes. O leitor desses romances precisará se diferenciar, precisará ser outro, pois, há algo ali se manifestando que os faz perceber a falta que tem de si mesmos. Clarice sempre aponta para essa falta essencial em seus textos, mas nestes romances a coisa é mais intensa como um solstício que lentamente chegasse a seu ápice, fazendo-se vigor num verão, num inverno, na carência dura que funda radicalmente estas estações. Pensando em retrospectiva, essa carência ontológica é uma constante em todo o percurso criativo de Clarice, em toda sua escritura: “só uma falta me justificaria uma Busca jamais atingida. Enquanto isso, hoje é hoje” (apud. BORELLI, 1981, p. 36).

Se te digo isso é para lembrares de Diotima mestre de Sócrates nos mistérios do amor. A carência é mãe desse amor que já não é nem bom, nem mal, senão o próprio motor de nossas ações. É por amor que o gesto acontece, é por amor que a procura se encaminha, é por amor que se escreve. É por amor que se inventa um deserto, quer dizer, que ele se inventa e nos atravessa. A ausência é a paradoxal presença deste deserto de que falamos, pois, ao mesmo tempo que é o motivo de uma caminhada que procura, é ela que nutre a fome que buscamos saciar. Ela é o pão e a água para uma escrita que pretenda acompanhar os romances de Clarice Lispector. E não podia ser diferente já que, em sentido mais abrangente, esta falta é a potência que mobiliza toda e qualquer realização humana, todo e qualquer tornar-se.

5

Devia ter comentado, quando mencionei esta espécie de falta que impulsiona a escrita de Clarice, que talvez houvesse ali um dado relevante para se apontar, sobretudo, em nossos tempos mais imediatos, tempos de polarizações e intransigências e muita resistência à vontade de doação de si que, acredito, pulsa no ser humano. Eu te disse em algum momento que “Porque escrevo?” é o mesmo que perguntar-se “porque quero ser?”, não te disse? Enfim, porque queremos ser o que quer que seja? É uma questão. E a resposta seria: porque não somos. É essa falta que motiva a criação e que, no humano, funda sentidos de tornar-se. Ainda não somos e, quando formos (seja lá o que for) continuaremos não sendo um universo de coisas. Assim se reinsere a impossibilidade no cerne do que foi possível e tudo retorna em abertura.

Bom, o que devia ter comentado, e quase não consegui novamente, é que este retorno que um universo se permite é retorno ao outro, é outro retorno, a um outro universo, outro. Eu não sou o outro, o *It*, a coisa... (para usar dois termos bastante explorados ao longo dos romances de Clarice). Eu sou apenas “eu”. E ocorre que esse “eu” quer tocar, quer se dar, quer penetrar e ser atravessado pelo ser outro. Quer sempre tornar-se outro. Sempre quer ser outro, quer ser porque precisa ser. E precisa ser indo ao outro para poder chegar a si, ao próprio em uma dialética da percepção como bem se definiu nos estudos de fenomenologia (GADAMER, 1998; MERLEAU-PONTY, 1999).

Não consegui, novamente, fazer o comentário... bom, era isto: Clarice Lispector sintetiza de modo direto esse jogo de percepção e de aderência ao outro em sua obra. É relativamente conhecida a crônica em que ela cita as três experiências para qual diz ter nascido: amar os outros, escrever e criar os filhos (LISPECTOR, 1999b, p. 101-102). Pois bem, em outra crônica ela comenta algo que seria “A experiência maior”, e que unifica, de certo modo, as três experiências, constituindo para elas uma espécie de gênero, de gênese mesmo de sua própria criação. Há neste texto uma síntese da síntese que é sua obra literária, este percurso que tento acompanhar: “Eu antes eu tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu.” (LISPECTOR, 1999b, p. 385).

Parece uma coisa abstrata, mas não – e aqui, finalmente, o comentário que te devia. Não é nada abstrato. Não se pensarmos que é justamente aí, que reside toda a concretude de nossa convivência social, toda e qualquer possibilidade de uma coletividade humana. Esta coisa que está em crise e que precisa ser reinventada a cada instante em nossa época, esta mesma época que um filósofo caracterizou como a época do esquecimento do ser. E, de repente, é melhor que eu tenha te comentado isso somente aqui, pois, se a travessia do deserto é travessia para ser o que somos, nada mais importante do que lembrar de ser, na percepção de que o deserto também somos nós.

Heidegger – o filósofo que lembra do esquecimento –, a seu modo, pensa essa questão em um ensaio intitulado “Serenidade” (HEIDEGGER, 2001). Nele propõe-se, entre outras coisas, que a coletividade que fundamenta a ideia de social seja articulada na proximidade do sentido que a palavra *Mit-sein* mobiliza, ou seja, um *ser com* em meio ao qual se dá concomitantemente os sentidos destas outras palavras: *Da-sein* (*ser-aí* ou *entre-ser*) e *in-der-Welt-sein* (o *aí* e o *entre* do *ser-aí* ou do *entre-ser*; o *ser-sendo-no-mundo*, seu acontecer social). O tecido social se entre faz de sentidos que se constituem no mútuo atravessamento de estruturas de realizações que configuram o ser humano e o mundo.

Todas essas questões urgentes nos dias atuais vibram radicalmente na obra de Clarice demandando – mas nunca impondo – ao leitor a constante construção de um sentido concreto em sua autorealização que leve em conta o convívio, o *com-viver* dos semelhantes em meio suas próprias diferenças. Eis um aspecto fundamental da verdade luminescente que lemos em *No livro dos prazeres*: “A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 1998b, 32). Tornar-se humano é o convite/desafio lançado pelos romances aos leitores: fazer a travessia do sem sentido, saber que essa travessia é a própria criação de outros novos sentidos, de novos modos de ser o que somos. E de ser o que somos nos dando em meio ao que não somos: amar os outros, escrever, criar as crianças.

Mas eu estava pensando isso tudo aqui. Aquele homem refugiado de seu estado, da maior experiência, represando a necessidade de se dar, sem amar, sem escrever, sem criar nenhuma criança. Já havia não sei quantos meses que eu pensava estar entendendo aqueles romances todos. Quis parece que eu levantava, enfim, daquela pedrada, daquele tropeço que eu pensei intempestivo. Aquele da página 32 do *livro dos prazeres*. Quis parecer que eu estava saindo daquele estado. E é evidente que não era nada disso, pois que eu estava mesmo era justamente me encaminhando para lá, para aquele ponto do caminho, este momento da escritura? Este aqui.

E este tempo todo era, na verdade, sei lá, os milésimos de segundos antes da pedrada. O mineral duro flutuando como o ovo em suspenso na capa da minha edição de *Perto do coração selvagem*, como a maçã que Martim, faminto, tenta equilibrar no escuro da cela, no final de sua história e que talvez estivesse – a fruta – sendo passada de uma mão para outra, para outra mão de outra pessoa que se encontrasse ali naquela cela, naquele escuro, conversando. Ou, na verdade, a pedra que fora lançada, quem sabe, estivesse ainda rasgando leve e lenta as partículas de ar, vindo em minha direção. Ou então meu pé, cego e suspenso, indo com a força de uma passada se ferir, engatar todo naquela dureza e quebrar-se ali alguns ossos na transferência, fração de instante, da tal força de passada para a pedra que, irradiada, se moveria quase nada dali daquele ponto em que se fincara, não moveria nada mesmo e o corpo todo a receber de volta parte daquela energia tão

viva vindo em ondas de dor que se espalhassem, pedra, a pedra que alguém jogasse no meio de uma água parada a tanto tempo.

E como saber, estando naquele apartamento, das coisas do mundo? Como é que um sujeito percebe, apartado de tudo e de todos, que, na verdade, um apartamento não era, de modo algum, sua casa, sua morada. Como perceber que, estando ali, nada tinha estancado, nada podia deixar de ser mundo e que para “compreender tudo, desde uma mulher que lhe perguntara durante anos ‘que horas são’ até o sol que se seguia todos os dias e as pessoas então se levantavam da cama, compreender a paciência dos outros, compreender por que uma criança era o nosso investimento e a seta que disparamos”, enfim, como saber que para compreender-se nisto tudo era preciso, pelo menos, querer sair do apartamento em que se metera por puro medo de perder a liberdade. Liberdade que achava que tinha pelo simples fato de tê-la assim nomeado com uma palavra e se apropriado com outra anteposta: minha liberdade. Como saber, se também “ele por enquanto estava se moldando, e isso é sempre lento”, se ele mesmo “estava dando forma ao que ele era”, algo que não fica mais fácil em um apartamento, pois “a vida se fazendo era difícil como arte se fazendo”.

Saber, mas sem saber. Era o que iria acontecer. E novamente, pois aquele homem já estivera sozinho no apartamento há muito tempo. Antes. Aquele processo, ele já talvez já estivesse pronto para não saber mais reconhecer. Só assim é que o que tem que acontecer acontece. Do que estou falando? É que o que fica em suspenso no processo de Martim é o cumprimento de uma sentença que o pai lhe impõe: “ordeno-te que sofras a esperança” (LISPECTOR, 1992, p. 320). “Você ao menos sabe que esperança é o grande absurdo, meu filho?” e “Você sabe há que ser adulto para ter esperança!!!”; “- Sim, sei, meu pai” (LISPECTOR, 1992, p. 319-320). Fica em suspenso o que tem que acontecer e a esperança é um absurdo porque não há que se esperar, se nós somos sempre os réus, as coisas em causa e se o tempo é que é o rei.

É que no final de tudo isso um anjo me cantou e eu, finalmente, consegui escutar de verdade o trecho de uma outra velha canção de Gilberto Gil. Eu já conhecia a letra, mas não a sabia, entende? Sua letra também diz isto, a sentença transformada em oração:

Não me iludo
 Tudo permanecerá do jeito que tem sido
 Transcorrendo
 Transformando
 Tempo e espaço navegando todos os sentidos
 Pães de Açúcar
 Corcovados
 Fustigados pela chuva e pelo eterno vento
 Água mole
 Pedra dura
 Tanto bate que não restará nem pensamento
 Tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei
 Transformai as velhas formas do viver
 Ensinai-me, ó, pai, o que eu ainda não sei
 Mãe Senhora do Perpétuo socorrei

Pensamento
 Mesmo o fundamento singular do ser humano
 De um momento
 Para o outro
 Poderá não mais fundar nem gregos nem baianos
 Mães zelosas
 Pais corujas
 Vejam como as águas de repente ficam sujas
 (GIL, 1984)

As águas ficam sujas antes que possamos perceber. É de repente, assim como aquele homem do apartamento que já contava com dois anos quando a canção foi gravada. Assim como quando se consegue perceber algo que já acontece, porque já acontece, a verdade é assim, não é? Manifestativa. De modo semelhante foi que percebi que já estivera há tempos em um estado de apartamento que iria deixar de ser, porque já se desfizera, ou melhor, porque já se havia feito outra coisa.

Já se havia feito outra coisa. Foi quando li pela primeira vez *A paixão segundo G.H.*, mais ou menos, dez anos atrás. Eu vivia outra vida, em outra cidade, em outro estado e, se não estava tudo bem, pelo menos não estava assim tão mal. Mas, de qualquer forma, fazia algum tempo que as coisas pareciam ter chegado a um limite. No dia em que iniciei a leitura eu levei aquele soco no estômago tão forte que passei dois anos para terminar o livro, por medo, eu acho. Neste dia, eu estava próximo aos pés de um Pão-de-Açúcar, vendo as ondas e o eterno vento fustigarem aquele acontecimento tectônico de rochas formadas a quilômetros de profundidade que, de um choque entre a América do Sul e a África, se lançaram o quanto puderam em direção do céu. Ecos de um acontecimento assim foi o que senti quando, neste primeiro dia de soco no estômago, eu ali, vivendo o tempo todo diante do mar, atendo um telefonema interurbano me dizendo que um filho ia me fazer pai. E foi a certeza de que tudo já tinha mudado, pois algo no mundo já havia se manifestado. Cabia a mim, acreditei, apenas perceber o melhor que pudesse, assumir a responsabilidade, dar conta de uma resposta, me tornar melhor. E eu não sabia que, talvez, fosse sempre assim com as questões: quando mal conseguimos elaborar uma pergunta, a resposta já se fez presente, não importa o tempo que ficamos tentando percebê-la. Foi lindo. Terrificante.

Terrificante. E agora, outra vez. Mal terminava de começar a perceber algo – *A paixão*, prestes a ser relida – e uma coisa enorme já havia eclodido há alguns meses. Um vírus mortal, vindo de um Oriente já totalmente ocidentalizado, tinha se espalhado em silêncio pelo mundo. Obrigaria a humanidade a se repensar, pois, o próprio pensamento, de um momento para o outro, poderia não mais fundar nem gregos nem baianos. Sabes do que estou falando, não é? Sabes bem essa dor nossa. Basta pensar em quantos dos que tu inventaste e quantos dos que te inventaram nesta vida se foram. Quais chances tiveram de se perceber e quantas mais poderiam ter? Nossos entes queridos. E senão aprendermos a compaixão agora, o que mais precisará acontecer?

O que mais precisará acontecer? Se é que já não aconteceu e, miseravelmente, ainda não estamos percebendo, ou pior, nem sequer procurando perceber. Até quando esquecer da nossa necessidade premente de procurar ser? E o movimento de *A paixão segundo G.H.* é todo um esforço para não esquecer, para procurar perceber o que sempre ama se esconder. A protagonista que se pega tentando elaborar um evento não revelado que, aparentemente, já se deu, que já lhe aconteceu e que, no presente, repercute radicalmente em sua velha forma de viver, algo que se transformando ao ser re-apresentado, portanto, acontecendo novamente na linguagem que o cria, justamente, porque o recria. Não sei se há alguma valia na comparação, mas, talvez ajude a pensar que uma resposta já se deu nos acontecimentos que, penosamente, tentamos perceber. Então, percebamos, eu nos peço, pensando pedir tanto e tanto que ninguém no mundo nos possa dar o que pedimos. Peço-nos disfarçando. Através de Martim começamos a perceber o que já vinha se aproximando desde muito tempo, mas que ainda não chegara totalmente: uma humildade que tanto custa para Vitória:

— Ninguém, disse Martim inesperadamente enfático, ninguém pode pedir mais do que se poderia receber do outro! A natureza humana, disse ele muito satisfeito, é uma só: ninguém pode pedir mais do que o outro pode dar, porque pedir e dar é um ato só, e um não existiria sem o outro — e além do mais, ninguém inventa o que não existe, minha senhora: se se inventou pedir, é porque existe a resposta do dar! disse ele muito firme e contente.” (LISPECTOR, 1992, p. 260)

De súbito, “naquele homem ali, o tempo viera de tão longe para se esborrachar em: hoje! O urgente instante de agora” (LISPECTOR, 1992, p. 274), e ele era o instante agora, o instante-já sendo performado, mas pouco consciente talvez, ou menos consciente do que poderia ser um personagem de ficção. E Vitória menos ainda, ela que, quando dá a entender que quer, que pode se abrir àquilo que aparenta ser amor, intempestiva, já tinha denunciado aquele homem que se dispunha a escutá-la. Ela resiste, reluta em se quebrar diante dele, desprender-se de sua imagem de um passado todo pela frente: “‘não quebre meu poder!’, pensou ela – pois mal acabara de construir toda uma vida para trás (...) ‘não me compreenda’ (...) ‘não me ame nem por um segundo, eu já não sei mais ser amada é tarde demais, adeus’” (LISPECTOR, 1992, p. 274). Talvez não seja tarde demais, mas, apenas, lento, mais demorado, ou ainda, apenas em uma outra temporalidade com que nossa época de pressa não se conforma por não compreender mais. Nossa época não lida muito bem com os limites que o tempo nos impõe. Ela vai se desaprendo toda nele.

Ela vai se desaprendo toda nele. O texto de Clarice é preciso quando, na nota a possíveis leitores da *Paixão*, fala “que a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que vai se aproximar” (LISPECTOR, 2009, p. 5). Ele nos dá tudo de mão beijada, de graça, palavra por palavra nos encaminhando para o mais profundo de uma experiência, nos lançando para o fora de onde estamos, para este outro lugar que não passa de *onde estamos*. Existirmos. É tão complicada a simplicidade de não precisar narrar

fatos, de não precisar simular uma verossimilhança, de não ter que fazer o leitor acreditar em uma história para seguir uma a uma as palavras encadeadas, fazê-lo perceber que o encadeamento liberta uma parte da outra do livro, sem deixá-las dispersas de todo, fazer de um livro como *A paixão segundo G.H.* um livro qualquer, simplesmente escrevendo *este livro é como um livro qualquer*. E, afinal, não é que sejamos culpados de não saber o que fazer com as palavras que escutamos. “Não somos tão culpados, somos mais estúpidos que culpados” (LISPECTOR, 1992, p. 321) por não saber o que dizer dessa simplicidade, por não saber explicá-la, não saber expor as dobras que linguagem desdobra no texto, justamente, porque não é preciso, porque a linguagem mesma já o fez.

Porque a linguagem mesma já o fez. E aí, o desespero, a angústia, a agonia protagonizada G.H. é o âmago da agonia de Martim e de Lori e também Ulisses em seus respectivos mundos. É a paixão esse encaminhamento pelo outro, ápice de uma coisa como outra qualquer que não sei o nome, mas que eu queria chamar de desorganização profunda ou limite do que sou capaz, apenas para simular sua superação. Mas não posso. E o âmago do outro a que se chega é esta primeira pessoa por onde o romance se confessa:

— — — — — 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. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (LISPECTOR, 2009, p. 9).

Não tenho capacidade para outro, se é neste mundo nosso que teimo sem me desaprender. A angústia de nossa época, este mal-estar da civilização. Pensando a angústia em uma perspectiva que pretende transcender a mitologia cristã em sua narrativa acerca do pecado hereditário, Soren Aabye Kierkegaard (2013), chega a dizer que ela é a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade e, ao mesmo tempo, para possibilidade²⁶. “A angústia é uma antipatia simpática e uma simpatia antipática” (KIERKEGAARD, 2013, p. 45-46). Em ambos os casos é o *pathos* em toda a sua ambiguidade (patologia/paixão) que é mobilizado. Então, a angústia que sentimos ao ler os romances de Clarice, seria algo que nos faz saber que estamos, sim, indo para mais *perto de...* mais perto disto que não posso nomear, mas que eu queria chamar de liberdade.

Eu queria chamar de liberdade, pois é uma palavra que me ocorre, entende? Apenas quero que ela me percorra mesmo não sendo a única, a insubstituível, a verdadeira. Verdade é pouco, sinto-o, se o que nos quer ainda e já é outra coisa que só pode estar no que não tem nome

²⁶ No original: “*Angest er Frihedens Virkelighed som Mulighed for Muligheden*”. Álvaro Valls traduz o trecho da seguinte maneira: “a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade” e indica, em nota, uma outra tradução possível: “a angústia é a realidade da liberdade enquanto possibilidade para possibilidade”.

(LISPECTOR, 1998a, p. 70)²⁷, no que não pode ser dito, no impossível de toda possibilidade. No limite, o que não tem nome é o que se esconde no ser. Escondendo-se, damos por sua falta. Sim, sempre isto, o que nos falta fala assim, conosco, comunica-se conosco e nos comunica com os outros que nos atravessam para que os atravessemos numa procura pelo que nos falta no que não somos, no outro, na alteridade.

No que não somos, no outro, na alteridade, trocar nossas carências, irmanarmo-nos apaixonadamente até não ter, porque o que assemelha as nossas diferenças todas é que não temos, é que somos e nunca somos definitivamente e nem isso podemos afirmar sem doer e não se pode mesmo dar nenhuma prova disso que é o que há de mais verdadeiro e, enfim, o jeito é acreditar. Acreditar chorando, esvaziar-se e, num mesmo gesto, encher-se da esperança de chegar ao âmago da alteridade que há de explodir, que há de eclodir nisto que existe expresso em *eu* quando se abre em nós, entende?

Quando se abre em nós, entende? Eu e tu somos o que a linguagem inventou, mas não se pode saber para continuarmos eu e tu. E se se começa a saber, então, não é permitido dizer, é proibido dizer o nome da vida. E, então dizemos apenas: “simplesmente eu sou eu. e você é você. É vasto, vai durar” (LISPECTOR, 1980, p. 97). E piscamos um olho como que se disséssemos um para o outro, olha, é só uma encenação, viu? Ou foi só um cisco que caiu e, não, eu não estou chorando. E a falta que compartilhamos nessa hora é nossa compaixão se dando entre nós como uma cumplicidade que crescerá e crescerá até... o céu? Martim trazia um dos pássaros que eu quis transformar em metáfora de um mito. Martim mata esse pássaro nas mão, mas com G.H., “as asas mesmo do negror eu as uso e as suo, e as usava e suava para mim - que és Tu, tu, fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim é Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim.” (LISPECTOR, 2009, p. 89). Olha, a linguagem faz isso conosco, se coloca junto ao *és mim* e faz um *conosco* que é vasto, vai durar, o que falta em nós, nossa pobreza em amar. Mas não, não é tarde demais, é em outro tempo apenas. E é, talvez, conosco, com o que se vela na apatia que experienciamos em nossa época – isto de não saber lidar com a angústia, simpatia antipática, antipatia simpática – diante do bombardeio de afetações anestésicas que viralizam e nos separam, nos atingem, nos adoecem na era da hiperinformação globalizada. E é, talvez, com o que se perde nas entrelinhas das miragens de nosso cotidiano funcional e, se perdendo, nos faltando, nos convida à escuta serena do invisível que o vazio insistindo, insistindo, insistindo procura entender. É com o silêncio falando assim em cada um dos romances. Como uma falta provocadora, de onde, quem sabe, possa nascer as compaixões de que necessitamos para sermos humanos uns com os outros?

²⁷ O conhecido trecho de *Perto do coração selvagem* diz precisamente: “Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome”.

Para sermos humanos uns com os outros, ah caminhando e cantando e seguindo a canção, ah somos todos iguais braços dados ou não! Ah o tanto que se poderia dizer sobre a sociedade, as ideias das sociedades, as teorias de classes e da luta pelo poder! Ah o que faltava para aprender que resistir é re-existir? O quanto ainda leva até podermos dizer: “Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas” (LISPECTOR, 1980, p. 97). Não dá para dizer sem se desiludir, assim como não dá para saber se realmente se viu algo quando a o ver for uma entrega, pois os olhos terminam não se diferenciando da coisa vista.

Pois os olhos terminam não se diferenciado da coisa vista e é por isso que sei que não via. Eu que lia G.H. com os olhos de Martim, ainda em lenta e grande dissolução e minha luta estava sendo a de tentar agora dar uma forma àquela visão de carne infinita, mirada dos loucos, e sem saber muito bem cortá-la em pedaço de caber nos dias, assimiláveis às bocas, sem saber distribuí-la pelas fomes que, enfim, eu conseguia ter. Eu que só conseguia ler a *paixão* pela gramática de uma vida humanizada, garfo e faca, tinha humanizado demais a vida e estava tão pouco preparado para entender que se come e se mata com a mão. Eu que tentando dizer o caminho, permanecia nesta estabilidade de homem civilizado, desdizia o caminho. Mas como é que um sujeito poderia imaginar o ilimitado sem ter uma ideia?

6

Imaginar o ilimitado sem ter uma ideia foi o que enlouqueceu Martim aos olhos de todos os outros homens, os homens da lei. Afinal, eu é quem? Não me vejo. São os outros que me dão o ser visto. E só depois do crime e do medo – de perder ou de perder-se na vida – foi que aquele homem quis se retirar, não da vida, mas do convívio. Eu queria tempo para escrever. Fique na minha casa, disse uma amiga, que preciso ir em viagem. E eu fui e foi assim que me meti mais alto na torre pensando que isso seria escrever mais e melhor, assim como Martim que pensava em escrever um livro na tranquilidade da prisão. “Mas com a imaginação ele escreveria na prisão a história muito torta de um homem que teve... Teve o quê? Digamos: pena e espanto? ‘Sobretudo’, pensou ele, ‘juro que no meu livro terei a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável’” (LISPECTOR, 1992, p. 305). Contaria a história de uma impossibilidade tocada, do modo como podia ser tocada: quando os dedos sentem no silêncio do pulso a veia. Só que o plano já era uma ideia toda feita sem que nós o soubéssemos. Então, era assim como quando nos afastamos demais de tudo e tudo periga se perder de vista, como coisas sob a luz muito forte. Era, também, como uma proximidade que se extremasse ao ponto paralisar os movimentos de corpos que quisessem se encontrar sem se machucar, por puro temor de que o toque venha a se tornar um choque. Teria sido assim o

automóvel no dorso daquela moça, ela e eu paralisados, naquele único instante de encontro em que para sempre nós nos ganhávamos e nos perdíamos estranhos um do outro. Foi por um triz.

Nós nos ganhávamos e nos perdíamos estranhos um do outro a despeito do direito nosso sagrado de ser o que somos e de sermos reconhecidos pelo que somos. O choque era perceber que o percurso só pode ser um reconhecimento de si quando ele, ao mesmo tempo, é um sair e um retornar para o mistério sombrio da natureza (*physis*) que nos constitui. Existir, não como uma ascensão que prefiguraria a luminosidade de uma *polis*, a possibilidade de algum domínio, mas sim, pelo menos, como percepção do prelúdio de outras coisas nas próprias coisas com que nos habituamos. Sim, existir era também cometer esse crime, ver as coisas se decidindo e nunca já decididas de todo.

Ver as coisas se decidindo e nunca já decididas de todo. É contra isso que atentam Martim e G.H. em seu percurso mítico. Aquele será conduzido ao apartamento social, será retirado do convívio em sociedade e, G.H., que atravessa o romance inteiro no apartamento, procurará a elaboração não mais de um *sair dali*, mas sim de um *tornar-se livre ali mesmo*, o que implica a transfiguração de tudo ao seu redor, abrir mão de tudo, de todas as previsões, pois “minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria (...). Minhas previsões me fechavam o mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 15), implica abrir mão das ideias enquanto previsões da verdade e do absoluto: “se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele” (LISPECTOR, 2009, p. 9).

O mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele. Há um traço narcisista em todo criminoso? Pode ser que sim. Mas, de qualquer forma, parece ser evidente que o criminoso é, justamente, aquele que não cabe no meio de nós, pois atenta contra os valores de uma política em seu sentido originário de mutua convivência regrada de concidadãos. Um criminoso é o cisco no olho que quer ver. Nós somos o olho e por isso, também, é que piscamos um para o outro. Mas o cisco não sai e começamos a considerar a possibilidade do cisco ser parte integrante do olho, de sermos também o cisco. Essa reflexão, quando movimento narrativo, corresponde ao “drama da linguagem” (NUNES, 1989) encenado não apenas como a fuga, mas também como retorno ao interior da terra, à natureza, às coisas dadas diretamente aos sentidos, ao ver sem mediação do intelecto, o que implica no abandono do filtro lógico-racional e a revelação das coisas expostas a um sol cegante.

A revelação das coisas expostas a um sol cegante é um beco sem saída para qualquer epistemologia da realidade que precise acumular mais e mais os espólios da guerra que ela mesma inventa, uma batalha pelo conhecimento. Quem é o inimigo quando eu e outro se reconhecem numa mesma compaixão? Quando esse reconhecimento não é a elevação a um outro patamar, a um outro

nível de existir? Quando se experimenta “uma compreensão tão total quanto uma ignorância” e se percebe de súbito que “qualquer entendimento meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver” (LISPECTOR, 2009, p. 14). Na verdade, ao longo da história de Martim, a própria imagem de uma trajetória ascensional é denunciada como montagem, como artifício para explicar o inexplicável:

O que, ao mesmo tempo que lhe parecia a grande decadência e a queda de um anjo, pareceu-lhe também uma ascensão. Mas isso só entende quem, em esforço impalpável, já se metamorfoseou em si mesmo. Martim nem sequer conseguiria explicar por que um homem teria como ideal a urgência de ser um homem. Oh, Martim a essa altura não sabia mais nada. (...) Oh, mas alguma coisa se criara. (LISPECTOR, 1992, p. 293)

Alguma coisa se criando não é uma progressão, uma evolução no sentido único de uma linearidade, pelo menos, não é apenas isso. Martim, já metamorfoseado em si mesmo, não consegue explicar como pode algo precisar chegar a ser o que é e, ao mesmo tempo, já ser o que é, como uma queda pode ser ascensão e vice e versa e, é nesse impossível, nesta potência ilógica que o texto vai retirando seus próprios andaimes, numa estruturação de desmonte que, por sua vez, remonta aquela ironia perpassando a escritura de Clarice.

Fazer com que um engenheiro, depois de reconhecidamente estar aprisionado, deseje escrever apenas sobre coisas explicáveis, escolhendo para isso a forma de um romance e não de um tratado de lógica – romance, esse, que permanece irrealizado – é, sem dúvida, um índice da profunda ironia clariceana quanto à possibilidade humana de saber os limites da linguagem e, ao mesmo tempo, não lhe ser possível resistir em tentá-lo. Toda uma interpretação da história da civilização cabe nestes romances de Clarice, assim como toda uma história da arte cabe nesse jogo sutil de ironias que segue rompendo o encadeamento de qualquer lógica que se pretenda estabelecer. Inclusive esta, pobre e frágil, que queria articular para ti, nestas palavras. Ah, mas elas teimam em serem soltas, nuas de um ridículo difícil de justificar.

Ah, mas elas teimam em serem soltas, nuas de um ridículo difícil de justificar. Rompido revestimento lógico da linguagem, a sua aparente perdição é uma experiência de quase loucura a que Martim é conduzido pelo contato com o universo daqueles seres da fazenda. Na mesma via dupla em que a queda é ascensão e vice versa, se dá o movimento entre loucura e razão, virtude e pecado, masculino e feminino, pois o lugar dessas realizações é algo como o jardim primordial, no terciário em que as coisas ainda não se individualizaram.

Neste sentido, a loucura, no romance, também é uma ferramenta positiva de conhecimento, muito mais do que um meio de autodestruição (muito embora a autodestruição seja um pressuposto da loucura). Martim, por esse rompimento com a razão comunicativa, reconcilia-se (não sem dor, evidentemente) com o silêncio. O silêncio quase que animalesco. E esse desempenho na trama vai conduzindo a experiência de uma crítica acerca da linguagem: a linguagem (“a linguagem dos outros” e não a do próprio, a linguagem dos homens da lei que procuravam punir Martim), a

linguagem reduzida à lógica e técnica termina por ameaçar os sentidos possíveis da realidade em sua diversidade. Quando o engenheiro se entrega, quando ele por assim dizer, se devolve à linguagem comum, o sentido de comum já outro, extraordinário, pois em sua transgressão, “a grande coerência renascera” (LISPECTOR, 1992, p. 321).

A grande coerência renascera na experiência de G.H. que hesita no início de sua narrativa, diante da liberdade que ela exigia: “eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir” (LISPECTOR, 2009, p. 12). Martim é o transgressor dessa lei perversa e não é à toa que, ao longo do romance, os homens da lei o perseguem e o prendem. No entanto, essa prisão já nem é sua maior preocupação. Tendo perdido a linguagem dos outros, Martim passa a temer a insanidade que é como o mergulho no abismo: “aquele homem sempre tivera uma tendência a cair na profundidade” (LISPECTOR, 1992, p.29). *A paixão segundo G.H.* já é o abismo.

A paixão segundo G.H. já é o abismo em que, após o esgarçamento lógico da lógica, o *logos* surge como fundo misterioso no sem fundo que é o silêncio da linguagem (cuja metáfora é a própria maçã, enquanto não comida, portanto, ainda no escuro da percepção de uma língua que a saiba e saboreie). A *maçã* é o fruto mítico que brota no meio do terreno terciário, no meio das origens da terra e que se relaciona com a sabedoria do bem e do mal. E, como o texto de *A maçã no escuro* já romperá a lógica maniqueísta de uma estabilidade paradisíaca, em *G.H.*, bem e mal já não são dicotômicos: são intensamente ambíguos, como ambíguo permanece para o leitor a natureza do crime do qual somos todos cúmplices. O acontecimento que G.H. tenta compreender é, também, esse crime cometido. O crime a ser assumido é o crime de ser humano, ser este ente em que a própria realidade (*natura, physis*) se decide como sentido e linguagem. Mas para assumir o que somos é preciso certa entrega ao que não somos, ao outro, e sem certeza alguma.

É preciso certa entrega ao que não somos, ao outro, e sem certeza alguma. Um dos dilemas de G.H. em continuar a narrativa do que lhe acontecera é que “nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para quê” (LISPECTOR, 2009, p. 10). Martim se entrega, finalmente. Sem saber, para ele só resta acreditar: “Em nome de Deus, espero que vocês saibam o que estão fazendo. Porque eu, meu filho, eu só tenho fome” (LISPECTOR, 1992, p. 321). Martim é essa máscara vendada que Clarice nos faz vestir. E vestimos também a máscara dos homens da lei em quem Martim espera que saibam o que estão fazendo e que o façam com misericórdia o que tenham que fazer. A leitura, o cumprimento de sua sentença seria nossa responsabilidade? Só isso? E, então, tudo o mais que se pretendia, pensara ou quisera, tudo o mais começou a se tornar tão irreal, a ponto de se pensar que o destino de um homem era inventado?

O destino de um homem era inventado. Martim, não sei se chega a conhecer-se a si mesmo, não sei se ele chega a se desvendar (pois, não ficamos sabendo o grau de lucidez na loucura de Martim, nem o grau de insanidade nas racionalizações que ele insiste em fazer até o final da trama).

Ele continua um ele, uma terceira pessoa através da qual, ao menos, vislumbra-se uma outra possibilidade do humano, distinta da de Virginia ou da de Lucrecia, algo do que pode ser próprio ao ser de cada um, algo de que possamos nos apropriar como um “eu mesmo”. Nós um eu mesmo se criando, a criança, o destino de um homem é o que se inventa na criança de ser. Há esta cena da *Maçã* em que Martim tenta explicar que cometera o crime por amor a humanidade e percebe que os homens da lei começam a olhá-lo de modo estranho como se ele estivesse prestes a piorar sua situação perante os outros. Martim compreende que precisa disfarçar seus motivos e “então ele desviou o olhar, como uma vez fizera quando estava comendo bife no restaurante e uma criança se postara quieta atrás do vidro da janela a contemplá-lo.” (LISPECTOR, 1992, p. 288-289). A cena repete uma passagem de *Perto do coração selvagem*, quando Joana fica encarando um homem comendo um “pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral” (LISPECTOR, 1998a, p. 19). Um olhar contemplativo, estranho e infantil como aquele, era tudo o que um homem não poderia suportar por muito tempo. Mas a verdade é que a leitura dos romances que se seguem nos implica de tal forma que o mundo todo ganha esses olhos de criança apontados para nós. Nenhum disfarce de civilidade restituirá. Nenhum artifício narrativo pode continuar impune. Nenhum.

7

E eu tinha, enfim, o que não poderia mais ter. Uma ideia da totalidade da obra de Clarice. Fazia um arco como o que se diz do Tao, seus dez mil raios manifestos, atravessando e atravessados pelo vazio imanifesto. Era uma ideia. Como aquela que Moisés não soube dizer a seu povo, mas que os levou a todos deserto a fora. Eu tinha uma ideia de deserto diante de mim e nem precisava reler G.H. que já o tinha experimentado há quantos anos? Não precisava mais repeti-lo, pensei.

E era isto o que te diria em depoimento. Que, transgredindo a lei dos homens, Martim conhece a “lei” do *logos* (sua instância originária, o seu silêncio) mas, antes de ser admitido nela, antes de atravessar seus portões (para lembrar a célebre passagem do processo de Kafka), ele teria que perder humildemente o próprio nome. Nisso já estaria implícita a passagem para *A paixão segundo G.H.* e a experiência de humilhar-se, quer dizer, de se tornar mais humana, atravessando inclusive o que é o oposto do humano, seu outro mais absurdo, enfim, tudo aquilo que é o que a configura como personagem.

Que somente após admitir o próprio aprisionamento, o ser humano poderia ser libertado para procurar a livre realização (que se dará em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*). Esta interpretação também se explicitaria na passagem final de *A maçã no escuro* em que Martim coagido a obedecer à lei, acolhe sua sentença e mantém-se no equilíbrio da fome que sente enquanto

segura, sem comer, uma maçã no escuro da noite em seu cárcere. Martim fica ali, naquela cela numa esperança desesperada, cansado, entregue.

Que n’*A paixão segundo G.H.* dá-se nova virada na perspectiva da procura que continua seu desdobramento em aprendizagem poética. A narração assume a primeira pessoa como já te disse... e o enredo é a própria procura pelo eu, procura por tornar-se o que já se é. Engendra-se, novamente, uma caminhada, novamente uma perda, novamente uma fuga, porém, diferentes, na imagem inicial da narrativa em que a protagonista quer abandonar seu tripé estável, metáfora do que a imobiliza. Não há nenhuma simulação. Ela não quer mais o sujeito e objeto mediados, equilibrados pela verdade judicativa, mas a dualidade (as duas pernas em desequilíbrio para andar), uma dualidade sem dicotomia, ao modo de uma dobra de eu e outro. Que, por isso, a narradora estabelecia um diálogo com um “tu”... e nesse diálogo ela conta algo que já se deu:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 2009, p. 7)

Que, se Martim começa sua história livre, sem saber que é um prisioneiro da linguagem; G.H. inicia a narrativa sentindo-se presa e, apenas por aproximações graduais e penosas, vai percebendo que o que lhe sucedera fora uma libertação. Nesta perspectiva, perceber o atravessamento de outras mitologias seria, também, um pressuposto metodológico de uma crítica que queria explicar como o texto de Clarice vai desafiando e esgarçando as narrativas que, de algum modo, fundam a ideia de ocidentalidade: a maçã, o paraíso e o pecado original, Ulisses, Loreley, a travessia do povo eleito pelo deserto, a encarnação do Cristo, sua paixão, morte e ressurreição.

Que, ao pensarmos em Martim e G.H. como releituras ficcionais de narrativas míticas, por exemplo, do mito cristão, devemos ter em mente que, no entanto, são releituras que não reafirmam pura e simplesmente os mitos, sobretudo, em seu aspecto moral. O estigma da culpa original que aprisiona o humano em uma esperança transcendental, por exemplo, não se articula como uma causa ou um efeito necessário na trajetória dos personagens. O modo como cada personagem experimenta o mito é muito peculiar, pois, ao que parece, eles já estão se encaminhando para uma alteridade, já estão se retirando daquele estado de sítio da ordinariedade, já estão alistados na legião estrangeira, já falam outras línguas.

Que a metafísica mobilizada pelos romances de Clarice Lispector é a desmobilização da ideia tradicional de metafísica. O além é o aquém e se o humano é uma medida para ir sabendo das coisas, nem a pior, nem a melhor, embora seja, muito provavelmente, a única, o único parâmetro que temos do conhecimento. Por isso mesmo os romances propiciam-nos a apropriação de nossa condição inalienável de ser, quer dizer, este ir sendo, compelido empreender a trajetória circular de

um anova procura em que se deve indefinidamente reentrar, quase um ciclo de reencarnações, quase um destino de Sisifo, mas nunca focado como um fardo, como uma provação. Nada se precisa provar. Quando se considera que o crime e a transgressão constituem a gênese dos seres o que nos resta como grandeza além de assumir, saber disto, da gravidade do que é finito, precário e imperfeito?

Mas, então, para saber outras coisas, o homem precisa ser outras coisas. Pelo menos, querer isso, encaminhar-se, tender para isso. Agora, para ele poder ser outras coisas, ele precisa humildemente deixar de ser, abdicar do poder, sem saber se irá ressurgir em um outro modo de ser. Lucia Helena, em prefácio a uma das edições de *A maçã no escuro*, ressalta que este romance (e diríamos, também *A paixão segundo G.H.*)

inicia o leitor numa espécie de humilde e precioso saber do qual alguém somente pode se apossar após abdicar da ânsia grandiosa do absoluto. Perpassa na obra um vaticínio: o de que aos homens e mulheres aguarda sempre o destino do encontro e de que esse encontro se dá não como plenitude ou totalidade perene, mas como dádiva do instante, sem que haja para Martim [ou para G.H.] nem salvação nem completude absolutas. – Acréscimo nosso. (HELENA, *In: LISPECTOR*, 1992, p. 2)

O que mais poderia te dizer? Que eu estava ali sem saber? Que este encontro – sem salvação – vai ser encenado em alguns momentos da prosa de Clarice como, por exemplo, no encontro que Lori e Ulisses performam no *Livro dos prazeres*. Que quando retomamos este texto que nos deu o mote inicial neste percurso, ficaria cada vez mais explícito o arco que a trajetória dos romances de Clarice faz em direção ao princípio da aprendizagem poética que é a procura por tornar-se quem já somos.

Que, a partir do *Livro dos prazeres*, essa caminhada ao que já somos vai sendo percebida como o atravessamento das portas do mistério de ser, que ecoa nos limites da linguagem como um koan: “a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes” (LISPECTOR, 2009, p. 92). Que eu não estava percebendo que, até agora, “Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta.” (LISPECTOR, 2009, p. 92). Quem mesmo assim, nem formular direito uma pergunta eu tinha conseguido. Mas que isso não era uma falha, mas sim uma sinceridade muito intempestiva para uma tese. Tu perguntas o que eu sou e tu respondes eu sou. E que é isso é o mútuo atravessar-se de eu e outro que projeta o humano na presença do Ser. Eu posso te dizer, poderia dizer dez mil coisas, mas continuaria sem saber ouvir a resposta, imanifesta. Eu continuo te dizendo o que não sei.

Que o humilde e precioso saber seria o saber humilhar-se. Que se humilhar é não apenas reconhecer que não sabemos nada, mas, neste saber, reconhecer-nos na condição de *húmus*, terra fértil, propícia ao cultivo (ao cuidado de ser), portanto, destinados à felicidade. Que a felicidade não é só alegria e que mesmo esta alegria que G.H. vai nos dando, pouco a pouco, é difícil de ser, sem deixar de ser alegria. Que é uma alegria de uma felicidade infernal, a bem da verdade, pois, o

outro que se atravessa é um mundo todo vivo e, “um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (LISPECTOR, 2009, p. 21).

E que a voz que escutaríamos mais nitidamente a partir desta fase da escrita de Clarice – os livros posteriores essa tríade da *Maçã*, da *Paixão* e da *Aprendizagem* – seria como *Uma voz*, de um poema de Ferreira Gullar, que diz assim: “Sua voz quando ela canta / me lembra um pássaro mas / não um pássaro cantando: / lembra um pássaro voando” (GULLAR, 2000, p. 179). E que era assim que este *eu*, narrando-se como um pássaro que voasse no aberto, ia atravessando gêneros literários até a prosa poética inclassificável de *Água viva*, o jogo teatral de *Um sopro de vida*, a exposição irônica das engrenagens da narração, o esmiuçar da farsa, da máquina de fazer ver que é a literatura em *A hora da estrela*.

Eu te diria que

Naquelas areias do deserto eu estava começando a ser de uma delicadeza de primeira tímida oferenda, como a de uma flor. Que oferecia eu? que podia eu oferecer de mim – eu, que estava sendo o deserto, eu, que o havia pedido e tido? Eu oferecia o soluço. Chorava enfim dentro de meu inferno. As asas mesmo do negror eu as uso e as suo, e as usava e suava para mim - que és Tu, tu, fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim é Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim. (LISPECTOR, 2009, p. 131).

E que, por isso, por esta impossibilidade de sentir diretamente o outro, de articular na linguagem o que seja este atravessamento, é que “a condição humana é a paixão de Cristo” (LISPECTOR, 2009, p. 175). O mito do homem que é atravessado pelo divino, pois ele é, também, o divino, na configuração de uma trindade santa, é o intertexto mais explícito na *Paixão segundo G.H.*. Mas a santidade de uma trindade é despida de moralidade e ortodoxias, já é algo totalmente diferente de um tripé estável sobre o qual se assenta a criação, pois agora temos uma tríade infernal: um eu (aquele que é, que somos), o outro (aquele que não é o eu) e o Ser (aquele não-ser de eu e do outro, o Nada, a abertura criativa como possibilidade de sempre ressurgir, ressuscitar).

E que, portanto, na *Paixão*, um deserto (o eu) é atravessado (ou seja, dá-se este percurso de eu ao outro de eu). Esse encontro é prefigurado como *a paixão*, como divino que, por sua vez, não é nada transcendente, pois se concretiza em encontro amoroso, gozo carnal que se apreende em *uma aprendizagem ou livro dos prazeres*. Que o romance de Lori e Ulisses é, também, um deserto atravessado que se põe a procurar o deserto do outro. Que se outrar era o desejo que Lori, uma professora, não sabia que tinha.

E, então, que há este deserto chamado Lori, tão semelhante e, ao mesmo tempo, tão diferente de G.H.. Ambas tão apaixonadas, tão cansadas de seu tripé, de sua estabilidade emocional, constituem personalidades que “estava procurando sair da dor, como se procurasse sair de uma realidade outra que durara sua vida até então” (LISPECTOR, 1998b, p. 127). A máscara crestando feito barro seco, caindo do rosto. Mas, enquanto uma ainda não tinha um nome, a outra, já era nomeável; enquanto uma mora em uma cobertura, outra já reside no andar térreo.

Que Lori, na experiência mais radical de sua solidão, vai compreendendo, assim como G.H., sua dor e seu prazer não como o mal cristão-metafísico, coisa a ser evitada, mas sim *pathos*, paixão que o humano sente na carne, porque a carnalidade constitui a realidade humana enquanto o humano é, porque um corpo encarnado é como, primordialmente, o humano se dispõe no mundo. Ambas adoram a seu modo o mistério de ser.

E, então, há o outro deserto que o deserto de Lori procura. Seu nome já evoca a travessia, provoca a procura pelo sentido da escuta: Ulisses. É para ele que Lori se diz e se encanta, ambos em sedução. “Ela então falou sua alma para Ulisses: - Um dia será o mundo com sua impessoalidade soberba versus a minha individualidade de pessoa mas seremos um só” (LISPECTOR, 1998b, p. 73). Dá-se um encontro por uma espécie de espelhamento da alma. Porém, seria preciso repetir, os corpos dos amantes não são negados ou relegados a um plano inferior. A alma que reflete não está além do corpo que sente presentemente. Eles participam da liberdade não como promessa de uma dádiva, mas como responsabilidade pela própria felicidade daquilo que já foi dado.

Que Lori e Ulisses são atuais e o drama de seu encontro encena o perigo de afastarmos tanto do humano a ponto de perdermos a percepção do que somos, a ponto de não mais confiarmos nos outros pelo simples fato de que o outro se tornou tão semelhante a ideia que temos de nós mesmos. Novamente, é um ideal que precisa ser repensado em seu sentido: o amor, essa palavra que não temos usado “para não termos de reconhecer sua textura de ódio, de amor, de ciúme e de tantos outros contraditórios” (LISPECTOR, 1998b, p. 48).

Lori soube que sua paixão é tão radical quanto a angústia que sentia quando se perguntava *quem sou eu?* (LISPECTOR, 1998b, p. 18). Sabia que este era o tipo de questão que não se consegue responder definitivamente e que, mesmo as respostas possíveis, quando pensadas, nos dão um entendimento sempre limitado: “‘Não entender’ era tão vasto que ultrapassava qualquer entender — entender era sempre limitado” (LISPECTOR, 1998b, p. 43). Ela sabia, acima de tudo, que não compreender era estar na plena condição humana.

Ao ver-se no encontro com Ulisses, Lori percebe:

Eu estou sendo. Um grande passo na aprendizagem. E não haveria perigo de perde-lo, porque o ser era infinito, de um infinito de ondas no mar. (...) E tinha agora a responsabilidade de ser ela mesma. Nesse mundo de escolhas, ela parecia ter escolhido. (...) Então havia alguma coisa que se podia aprender... o quê? Aos poucos saberia, certamente. Lori queria aprender, não sabia por onde por onde começar e tinha também pudor (...) A praia ainda estaria deserta e ela ia aprender o quê? Iria como para o nada. (...) Continuou a andar e a olhar, olhar, olhar, vendo. Era um corpo a corpo consigo mesma dessa vez. (LISPECTOR, 1998b, p. 75-76)

Como sabemos depois de uma aproximação lenta e cuidadosa o casal se encontra e se realiza amorosamente, sem nenhuma colonização do outro, sem nenhuma sonegação do próprio de cada um. Não há um relacionamento abusivo e a união sexual do casal é o ápice do mútuo atravessamento do real no humano e do humano no real, pois, “depois que Ulisses fora dela, ser

humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um animal vivo” (LISPECTOR, 1998b, p. 152).

Temos um final feliz dentro dos padrões. Mas, é justamente quando pensamos ter encontrado um padrão que reconforte nosso horizonte de expectativa no final da narrativa, é justamente aí que o romance se contorce sutilmente sobre si... deixa-nos entrever que, talvez, nada disso signifique uma plenitude absoluta. O diálogo de Lori e Ulisses, nosso dialogar com o outro, depois de alcançado, segue indefinido, pois, o que se realiza entre os dois, novamente, não pode esgotar o ser, e é por isso que se constitui como nova possibilidade de vir a ser, de outrar-se outra vez.

Lori que sabe e continua sem saber o que é o amor, deixa claro isso quando diz: “não sei, meu amor, mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo” (LISPECTOR, 1998b, p. 158). E é porque, mais uma vez, não se trata apenas de dizer, mas sim de vivenciar, de deixar que se manifeste em profusão o real; é porque a linguagem há de ir mesmo para o impossível do dizer que Lori – que “havia atingido o impossível de si mesma” (LISPECTOR, 1998b, p. 158) – deixa-se questionar sobre o erro que é humanizar Deus e a possibilidade de divinizar o humano.

E deus, na perspectiva de Lori e Ulisses, já não corresponde a uma narrativa religiosa ou, pelo menos, de uma religião que não aceite a blasfêmia de que “Nós, como todas as pessoas, somos deuses em potencial. Não falo de deuses no sentido divino” (LISPECTOR, 1998b, p. 154), mas de algo que participa da natureza humana, algo como a própria Natureza de que participamos, “pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando” (LISPECTOR, 1998b, p. 154). Deus é uma palavra que joga e nos joga na questão do potencial criativo de ser humano. Quando Lori reflete sobre a reversibilidade que a palavra deus implica, ela se abre para a possibilidade do erro. Outra palavra que, também, precisaria ser repensada em sua extraordinariedade de sua existência: erro não há, muito embora exista. Não pode haver, pois, “existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos” (LIPSECTOR, 1998b, p. 154).

Enlouqueceríamos como Martim perante os representantes da lei? Talvez. Nós que, querendo ser tão objetivos, “terminamos sendo de nós mesmos apenas aquilo que tem uso; com aplicação, fazemos de nós o homem que um outro homem possa reconhecer e usar; e por discrição, ignoramos a ferocidade de nosso amor; e por delicadeza, passamos ao largo do santo e do criminoso” (LISPECTOR, 1992, p. 291) – nós já não estaríamos enlouquecidos, quando nos aplicamos duramente na batalha diuturna de dar de nós apenas o que não espanta?

Um exército de um homem só era Martim todo armado de lógica e raciocínio contra os homens da lei, enquanto eles, em suas trincheiras,

representando, mudos e inapeláveis, a dura luta que diariamente se enceta contra a grandeza, nossa grandeza mortal; representando a luta que diariamente com

coragem se enceta contra a nossa bondade, porque a bondade real é uma violência; representando a luta diária que encetamos contra a nossa própria liberdade, que é grande demais e que, com minucioso esforço, diminuímos; (LISPECTOR, 1992, p. 291).

A diferença entre Martim e os homens da lei é que ele parece ter a insuportável consciência de que os homens são realmente da lei (*logos*) e não o contrário: o *logos* não se deixa apreender pelos homens. A lei dos homens era uma ficção. Mas Martim estava só nesta ciência.

Já Lori e Ulisses têm um ao outro, porque entregaram, um para o outro, a própria solidão. Quem sabe se não era esse o gesto que Martim estava por aprender na prisão, já só depois do fim de sua história? Quando Lori diz que seu caminho tinha chegado ao fim e que o fim era a porta de um começo, ela estava respondendo a uma pergunta de Ulisses: “Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si, disse Ulisses” (LIPSECTOR, 1998b, p. 158). E Ulisses, por sua vez, já tinha respondido para Lori, quando ela perguntou, desconfiando de que ela também é uma transgressora: “você acha que eu ofendo a minha estrutura social com minha enorme liberdade? – Claro que sim, felizmente [Ulisses responde]. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa” (LISPECTOR, 1998b, p. 157).

Eles eram cúmplices neste crime absurdo que era saber disto: que existiam. Mas, diferentemente da maioria de nós que insistimos em permanecer na loucura da representação que se nega ao afeto de dar de si até mesmo o que espanta, para o casal,

A solução para esse absurdo que se chama "eu existo", a solução é amar um outro ser que, este, nós compreendemos que exista. — Meu amor, disse ela sorrindo, você me seduziu diabolicamente. Sem tristeza nem arrependimento, eu sinto como se tivesse enfim mordido a polpa do fruto que eu pensava ser proibido. Você me transformou na mulher que sou. (LISPECTOR, 1998b, p. 154-155).

E Ulisses para quem faltara, antes, humildade, agora, “no amor, por deslumbramento, ele se torna humilde e sereno” (LISPECTOR, 1998b, p. 155). E é, então, neste momento que o próprio ser como a re-abertura do questionar cheio de *Pathos*, vida e amor, interrompe a fala do homem – que havia interrompido a reflexão da mulher – e nos deixa apenas silêncio. E é assim que a narrativa explícita, não uma reapresentação, mas uma reencenação, uma remontagem do próprio deserto como abertura, como possibilidade angustiante, possibilidade *de* outras possibilidades, possibilidade *para* outras possibilidades de sermos livres.

É o que o *grand finale* feliz do livro *dos prazeres* repõe como questão para os leitores: este silêncio que se deixa compreender como se nos fizesse lembrar do que esquecemos ou de que algo essencial se perdeu esquecido como a terceira perna no início da *paixão* e, mais: se deixa compreender como serena certeza de que isso era mesmo necessário para nos tornarmos o que somos. O silêncio repostado, assim, não como uma resposta a uma pergunta, por exemplo, *como se travessa um deserto?* Não se atravessa um deserto. Talvez, seja isso. Talvez, um deserto não seja

algo de se atravessar. Talvez, seja algo de se criar. Algo que nem espera por existir. Algo sem esperança. Algo sempre a seguir. Algo seguinte. E que, em seguida, se inter-romperá: “– Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 1998b, p. 159).

A frase incompleta que finaliza o romance aponta para o aberto criativo do humano como um lugar de realizações cuidadosas e inesgotáveis do tornar-se. Ela parece refundar vigorosamente no humano a questão: o que é isto: o ser? Mas esse refundar é vigoroso na medida em que acolhe as fragilidades e incoerências que se colocam já na própria alocação da questão neste ente que somos. Novamente o diálogo de Lori e Ulisses nos provoca a pensar: “- Não encontro ainda um resposta quando me pergunto: quem sou eu? (...) Mas isso não se pergunta. E a pergunta deve ter outra resposta. Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta de um ser humano.” (LISPECTOR, 1998b, p. 158).

Questionar-se sem se fazer de forte. Seria isso já ser forte? Era isso que eu vinha fazendo com esta escrita enfraquecida de propósito? De qualquer forma, era um reengendramento da questão o que os últimos romances de Clarice Lispector manifestarão, em outros termos e de modo mais explícito. Pronto.

Pronto. E já nem precisaria experimentar novamente a leitura de *Água viva*, *A hora da estrela* e *um sopro de vida: pulsações*, pois, o arco hermenêutico podia ser intuído. Estes romances iriam rearticular a questão do tornar-se, iriam aprofundar a radicalidade da procura por se conhecer, iriam se fazer sentidos como aquele dia, prenunciado em *Perto do coração selvagem*, dia em que todo o movimento de uma procura seria criação. A escrita inteira se encaminhava para aquilo, para o inscrever-se no mistério.

Eu ia te dizer tanta coisa bem articulada às custas desse mistério. Ia descer finalmente da torre para dar a ideia ao povo. E seria no mesmo mês de meu aniversário naquele ano. Renasceria. Estava tudo pronto e eu até estava com saudade do que pensava não suportar. Apenas a ideia de que tinha chegado uma ideia já me dava uma dimensão suficiente do quanto eu tinha errado. Saber que eu tinha errado era uma consciência tão real quanto estar certo, quanto nem mesmo ter errado. E eu já podia oferecer alguma coisa, ainda que precária, ainda que parcial, ainda que ilusória. Poderia te dizer, por exemplo, que nem tinha caído, que nem tinha sido atingido por nada, que não tinha topado com aquela pedra na página 32 do *livro dos prazeres*, e que não tinham me esborrachado no chão. Podia te dizer *eu sei*, fazer uma meia culpa retórica explicando com falsa humildade que, muito embora eu soubesse, é provável que meu saber não seja único e, muito menos, preponderante, mas que era minha contribuição no avanço do conhecimento sobre esta área específica do conhecimento, a crítica ou a teoria literária.

Mas não ia saber te articular mais nada como antes. Te dizer *eu sei* era, agora, como te dizer *eu te amo*. Algo sério. Eu apalparia meu erro inicial. Era este: tentar entender por meio do pensamento. Não chegava a saber que o pensar é já o cuidado, o cuidado de si. E é por isso que quando tento articular, caio irremediavelmente no mesmo erro. Como agora.

Olha, se me acompanhas até aqui, saiba: não vai mesmo ter nada de novo. Te confesso envergonhado, enternecido. É como se eu tivesse ido dizer a uma mãe como amar seu filho, e a mãe abaixasse os olhos e me deixasse se espumar no discurso — e de repente eu compreendesse que, sem uma palavra e sem sequer entender, a mãe amava seu filho. E então, em vexame — uma dessas vergonhas pelas quais as pessoas muito ardentes passam — eu me retirasse na ponta dos pés, prometendo-me nunca mais, oh nunca mais fazer tanto barulho (LISPECTOR, 1992, p. 291-292). Olha, te falo bem baixinho ao pé do ouvido: tu já sabes, viu? Fui. E mesmo isso já te revelei. Vou tentar essa saída discreta pela porta dos fundos e vou falhar, porque não há mais discrição possível. Deixei tantas pontas soltas.

Pelo menos eu tinha uma ideia para te dar. Uma ideia que nem era muito minha. Que era toda desamarrada. Mas eu precisaria te dar logo para que ela não se interrompesse como a água no episódio do meu banho, depois de meu crime. Eu aprendi isto mesmo: vai se interromper sempre alguma coisa em nós que somos limitados. É nossa percepção. O ilimitado e uma intuição apenas de que não podemos ter provas, é uma ideia. Eu estou mesmo cansado. Estava cansado e ia, eu mesmo, interromper a experiência. Não sem antes rascunhar uma síntese, pois, a prova de que eu tinha tido uma ideia, era poder sintetizá-la.

Em seguida, vou fechar o número sete e abrir o número oito para fazer isso.

Veja como é tudo assim mesmo arbitrário.

Fechei.

Abre-se.

4. Ser uma pessoa, tornar-se obra: a liberdade horrível de não ser

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Eu que tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso que não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.

Clarice Lispector

0

Contavam quase trinta e oito anos depois do meu nascimento. E eu ainda não terminara aquele desprendimento, aquele terror de poder ser. Quase trinta e oito anos e nascer persistia a despeito de eu ter aprendido um pouco a manejar, em segredo de esquecer, o terror que duraria até não mais poder. “Terror de estar na terra, com saudade do céu”, como escrevera Clarice no *Jornal do Brasil* em 5 de outubro de 1968. No texto, intitulado “O terror”, ela descreve o nascimento de um menino como sendo “a morte de um ser uno se dividindo em dois solitários” (LISPECTOR, 1999b, p. 142).

Naqueles dias eu era um indivíduo que acordava como se não tivesse mais nada para fazer. Eu tinha fechado uma ideia e, ao mesmo tempo, queria desistir humildemente de pronunciá-la diante do que sempre anuncia na escrita de Clarice: um sim quando tudo é não, um não quando tudo é sim. E agora, que eu pensava ter encontrado um jeito de controlar a ferocidade daquele bicho crescendo, percebia que ele crescia de devorar minha leitura. Resolvi suspender aquela razão, parar de me devorar todo nela que me consumiria todo. Sim, porque eu acreditava mesmo que tinha uma ideia razoável do sentido daqueles romances, que eu tinha alcançado uma razão e nem sonhava que tudo podia ser uma terceira perna reencontrada, novamente crescendo feito capim e me imobilizando, justo quando pensava estar finalmente dançando. Mas sentia que era melhor calar e não concretizar nenhum ideal, nem mais um passo, pois, de qualquer forma, eu não teria fôlego para dizer a coisa como se deve, em prece neutra. É que eu pensava que assim era alcançar aquilo que G.H. chamou de “inexpressivo” e “identidade última”, “uma alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer – um prazer delicado demais para a minha grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos” (LISPECTOR, 2009, p. 133). Sufocava sem saber se elogiava ou execrava o que sentia, como se respirar fosse perigoso.

E eu precisava mesmo era de ar. Olhar o céu. Por isso saía e pegava sol. E havia luz demais para meus olhos. Talvez eu não devesse ter escolhido estes romances para interpretar. Talvez fosse necessário alguém mais velho, com mais experiência de vida, já que não se dispõe de nenhum

atalho. Um atalho de quê? Uns quarenta e tantos anos? Não tinha ainda como entender que o tempo não é uma régua. Que ele é mais como o céu em um poema de Wislawa Szymborska, a questão de onde se devia começar o que quer que fosse, pois, seu arco imaginado já prefiguraria todo início e todo fim:

Nem as montanhas mais altas
estão mais próximas do céu
do que os vales mais profundos.
Não há mais dele num lugar
do que em outro.
Uma nuvem é tão implacavelmente
esmagada pelo céu quanto uma tumba.
A toupeira se eleva ao céu tanto
quanto a coruja de asas tremulantes.
Um objeto que caia no abismo
cairá do céu no céu.

(SZYMBORSKA, 2016 p. 189)

O céu é o tempo que se aproxima ou se distancia pouco a pouco apenas porque o percebemos assim. Quando damos pé, o tempo já é. nele nos elevamos e nele caímos. Por todos os lados, um agora nos cercando, com um mar que é para uma ilha, para um peixe, um naufrago, exatamente um mar quando eles são uma ilha, um peixe, um naufrago: uma coisa sendo no sem porquê de outra coisa ser, uma confluência em *Água viva* batendo na pedra, na escama, na carne dura: “o que vai ser já é” (LISPECTOR, 1980, p. 38).

E agora, estava decidida minha vontade: eu – uma armadilha numa armadilha, um habitante habitado, um abraço abraçado, uma questão na resposta a uma questão – iria me repor em um silêncio como aquele de Elizabet Vogler, personagem de *persona*, filme de Bergman. Pensei: a libertação, assim como para Elizabet, Martim e G.H., só se fará no despudor da própria incompreensão. E como é que cada um responde depois que se despe do que entende? Elizabet fica muda e, não importa o quanto se teorize sobre: sua mudez é sem porquê. Martim se entrega aos homens da lei, sem porquê. Sem porquê, G.H. prova o sabor de saber o não saber, acolhe seu mistério, o assume e o adora.

Eu já estava até gostando da ideia, mais esta que pensei ter, de fazer daquilo uma performance. E quem sabe se não era isso o que estava por trás da saudade que me vinha das pessoas de quem tinha me afastado. Afinal, era preciso alguma plateia para aquele teatro. E quem sabe se a plateia já não experimentava a performance, pois, mesmo que já não fizesse meses desde que me refugiava na torre, havia quase trinta e oito anos que tinha os pés neste palco.

Um dia tive certeza de que já havia mesmo subido a cortina e eu perigava perder a deixa de minha entrada no ato. Foi quando acordei tarde tendo sonhado que batiam na porta e que, enfim, tinham me descoberto e que a maior aflição era não ter finalizado a escrita do texto que deixaria

como testemunho para posteridade de que eu tivera uma ideia. Tudo bem, pensei no sonho, vou escrever o romance na prisão. E deixarei inexplicado o que assim se pedir. Mas eu acordei e andei pela sala e notei que realmente alguém descobrira onde eu estava, pois, tinha um papel no chão próximo à porta de entrada. Vi alguma sombra pela fresta de baixo da porta, alguém indo embora pelo corredor do andar, o elevador se abrindo e fechando e descendo? Peguei o papel e fui para sacada na esperança de ver se alguém suspeito ou conhecido saía pela frente do prédio. Não vi nada. O sol me esquentou o corpo todo, mas o vento deixava tudo ameno.

O papel era uma carta dobrada ao meio:

Querido,

Como não posso lhe ver, estou te escrevendo. Não precisa me ligar se for te atrapalhar. Pode ignorar se quiser. Eu te entendo, mas não consigo deixar de ter contato com você. E tem estas perguntas que me perseguem constantemente, desde que você teve que nos deixar: fizemos algo de errado? Eu lhe magoei de algum modo, sem saber? Será que houve algum mal-entendido entre nós?

Eu pensei que estivéssemos felizes, que você estava feliz e que nós nunca tínhamos estado tão próximos desde que nos encontramos na vida. Lembra que você me dizia que sempre queira estar com alguém assim como estava comigo? Que entendia o que era viver junto? Foi você que me ensinou que temos que ver um ao outro como crianças, cheias de ânsias pela vida, cheias de boa vontade e boas intenções, mas que sempre seríamos governados por poderes que só controlamos em parte. Lembra dessa nossa conversa, quando estávamos na praia de... não lembro. Era diante de águas turvas que estávamos. Será que a gente se perdeu por lá?

Eu lembro: era na Ponta do Seixas, o ponto mais oriental do litoral brasileiro. O esverdeado lindo estava só sargaço pela tempestade do dia anterior.

Seu filho não diz nada, mas sente saudades. Falei com ele, dá pra notar pela voz. Ele está com a mãe. Adoeceu estes dias, mas não era essa doença horrenda, ainda bem. Já sua mãe disse precisar falar com você. Era aquele tom de coisa grave. Acho que ela, sim, pegou o vírus. Disse a ela que não sabia onde você estava. Menti por você.

Já não sabia dizer quanto tempo fazia desde a última carta que alguém tinha me enviado, assim, em papel e de próprio punho, a caligrafia registrando como sismógrafo algo de subterrâneo no corpo de quem escreve, transformando em tinta para os olhos algum eco de que houve, na hora da escrita, um dizer se arriscando. Se bem que, as palavras em uma carta, parecem sempre querer mascarar algo, criar uma imagem de quem a escreve, uma personagem, seu tempo e espaço em um papel. Não sei bem se é coisa das cartas ou da escrita em si. Escrever, então, teria sido sempre apenas mais um gesto das personagens daquele teatro?

Em crônica intitulada “*persona*”, publicada originalmente no *Jornal do Brasil* em 1968, Clarice Lispector, comentando *en passant* sobre o filme homônimo de Ingmar Bergman, estabelece uma relação entre a vida e a representação teatral/criação artística que parece iluminar a compreensão do conjunto de sua obra literária, sobretudo em sua última fase.

Na crônica, Clarice agradece ao pai por ter desde cedo lhe ensinado a distinguir os que realmente nascem, vivem e morrem, daqueles que, “como gente, não são pessoas” (LISPECTOR, 2010, p. 128). O pai teria dado essa lição todas as vezes que pretendia elogiar demais alguém: esse alguém era digno de ser chamado de pessoa. Para autora, desde então, dizer o máximo de alguém, o maior elogio, é dizer que se trata de uma pessoa, parafraseando o pai: “digo com o coração orgulhoso por pertencer à humanidade: ele, ele é um homem”. (LISPECTOR, 2010, p. 128). A personalidade, portanto, equivale, para Clarice, como a própria humanidade de alguém. E isso só é assim, porque, cada desdobramento possível das palavras em sua obra, não deixa habitar a radicalidade que evoca o impossível de seu mistério. No caso, em personalidade, eclode como um terremoto distante o sentido de *persona*, trazendo a superfície que “já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam no rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir” (LISPECTOR, 2010, p. 128).

Ainda na crônica ela desenvolve a ideia de que viver é fabricar a própria máscara (*persona*) e escolhê-la (a vida, a máscara) seria o primeiro gesto voluntário humano. Trata-se de gesto solitário e amedrontador, mas que, uma vez tomada a decisão de afivelar a máscara, concederia ao corpo uma nova firmeza em que “a cabeça se ergue altiva como a de quem superou um obstáculo”, de tal modo que, com a máscara “a pessoa é.” (Lispector, 2010, p. 129). E ser, na leitura que pode ser feita da crônica – e que pretenderíamos desdobrar na interpretação dos três últimos romances de Clarice Lispector – realiza-se como liberdade que se destina ao ser humano.

Não é à toa, portanto, que boa parte dessa crônica, escrita em primeira pessoa, vai aparecer, em terceira pessoa, no texto de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*. Publicado em 1969, o romance encena, como te disse, um diálogo amoroso entre a potência masculina e feminina, ambas em mútua entrega um ao outro. Ao fazer isso, a escrita remonta uma trajetória (uma aprendizagem) do humano que vai do silêncio à liberdade, como foi prefigurado por Renata Tavares (2012) em um ensaio poético que dialoga profundamente com o romance de Clarice. Na apresentação deste ensaio poético, que, por sua vez, é também um desdobramento dialogado com a obra de Clarice, Manuel Antônio de Castro escreve: “Em verdade, a autora [Clarice Lispector] cria personagens-questões para que nós, leitores, vejamos neles as questões que se tornarão decisivas em nossas vidas, aquelas questões que decidirão o sentido do que somos” (CASTRO, In.: TAVARES, 2012, p. 12).

Então, veja que o destino daquela necessidade premente, o tornar-se humano, se decide no e pelo humano e que este não pode ser tomado como objeto de análise, algo externo, nem tampouco como algo interno, sujeitado, por baixo de uma máscara, por uma personalidade que falseia uma suposta essência. Não pode ser assim tomado, porque o que há por debaixo da máscara é uma questão, uma abertura se fazendo arte, que nunca está no fora, nem no dentro do ser, cujo próprio movimento, é escrever no inscrever-se da realidade. Nossa realidade. Minha e tua se fazendo no aberto do aberto, uma ciranda, brincadeira de criança sem fim: o vazio da máscara a ser habitado pelo ator, o autor que escreve o ato, a cena que se encena no corpo de quem atua e, só atua, porque se deixa tomar pela ação originária de ser questão.

No romance, é Lori que mascara as reflexões (de quem?) sobre a arte e a dor que implica ser:

Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia. Por que então lhe agradava tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto (LISPECTOR, 1998b, p. 86).

Ser dói porque implica a própria doação do que se é, a própria entrega de si ao outro. Os atores entram no palco, se entregam na vida que vivem ali sem o próprio rosto porque é, justamente, isso que o aberto do palco vai lhes proporcionar: a procura do próprio rosto, no rosto ausente dos outros sob as máscaras, aqueles personagens todos escrevendo no ato o roteiro do ato, interpretando livremente no instante-já um papel. É isso que leríamos em *Água viva*: “ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço” (LISPECTOR, 1980, p. 38).

Mas, e na escritura? É possível escrever como quem nasce a cada instante? O ritmo seria assim: “nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como uma respiração no mundo” (LISPECTOR, 1980, p. 39). Em *uma aprendizagem* é Ulisses que mascara uma questão que se ensaia desde princípio aqui:

Se um dia eu voltar a escrever ensaios, vou querer o que é o máximo. E o máximo deverá ser dito com a matemática perfeição da música, transposta para o profundo arrebatamento de um pensamento-sentimento. Não exatamente transposta, pois o processo é o mesmo, só que em música e nas palavras são usados instrumentos diferentes. Deve, tem que haver, um modo de se chegar a isso. Meus poemas são não-poéticos mas meus ensaios são longos poemas em prosa, onde exercito ao máximo a minha capacidade de pensar e intuir. Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio. Tenho que não indagar do mistério para não trair o milagre. Quem escreve ou pinta ou ensina ou dança ou faz cálculos em termos de matemática, faz milagre todos os dias. É uma grande aventura e exige muita coragem e devoção e muita humildade. Meu forte não é a humildade em viver. Mas ao escrever sou fatalmente humilde. Embora com limites. Pois do dia em que eu perder dentro de mim a minha própria importância — tudo estará perdido. Melhor seria a empáfia, e está mais perto da salvação quem pensa que é o centro do mundo, o que é um pensamento tolo, é claro. O que não se pode é deixar de

amar a si próprio com algum despudor. Para manter minha força, que é tão grande e *helpless* como a de qualquer homem que tenha respeito pela força humana, para mantê-la não tenho o menor pudor, ao contrário de você. (LISPECTOR, 1998b, p. 93-94).

Antes de dar esta fala pretenciosa e arrogante, Ulisses tinha tirado do bolso um poema seu. Tinha pedido para Lóri que o lesse e o entendesse, pois, aquele poema, dentre os muito exercícios profundos e de inalcançável intelecto que o homem depositava no papel, aquele talvez tivesse “saído com um sentido mais fácil de aprender. Ela leu o poema, não entendeu nada e entregou-lhe a folha de volta, em silêncio” (LISPECTOR, 1998b, p. 93). Em seguida, Lori desconversa o papo terrivelmente chato que aquele homem lhe atravessara.

Faça como Lóri quando estiver me lendo, sim? Desconverse. Fico tão envergonhado do que te falei nesta escrita, do modo como te escrevi esta espécie de carta. Essa máscara tão malfeita foi o que pude... mas os motivos são estes mesmo que Ulisses, em sua pouca humildade, elenca. Quis o máximo e me embananei todo. Nunca fui bom em matemática ou música. Não indagar do mistério para não trair o milagre é uma dança que, às vezes, custa uma vida inteira porque ela é a vida inteira e, é nela, em seu movimento que o deserto que atravessas vai até não mais poder e se refaz em jardim. Vê: já escrevo sem razão. Desconverse, sim? Parece sem razão, mas, não indagar não quer dizer não questionar. No questionar o esforço é pela retirada do que sustem um estado de coisas, expandir os limites. Na indagação há a pretensão contrária, quer dizer, pretende-se conduzir algo que se encontra no aberto da liberdade para espaços cada vez menores em que se torna mais fácil o manejo, o controle. *Indagare*, em latim, deriva de *indago* que se referia à ação de um grupo de caçadores que iam encurralando a presa, em geral o javali, até que ela se colocasse dentro de um cercado de corda ou redes previamente preparadas. Não indagar o mistério, portanto, diz respeito, sobretudo, ao modo e ao motivo pelo qual se conduz uma coisa.

Para Ulisses, cujo homônimo mitológico é reconhecido pelo ferimento sofrido na luta contra um javali, não indagar o mistério tem muito mais a ver com um modo mais humilde de lidar com o que não se sabe do que simplesmente se negar a saber. Ir sabendo para perceber corajosamente a amplitude incontrolável da coisa e não medrosamente encurrala-la para assegurar o seu controle. Porque há este modo de entender que é fascinante como um perigo: é o perder o controle das coisas. Não entender é positivo? Entender é fracionado. Perder o pé significa o não encadeamento lógico de uma narrativa. Aliás a isto se pode chamar vida. A vida é um desencadeamento em que se perde o pé. Coisa sem sinônimo, solta desembestada no campo. Mas, então se a coisa fica solta e fora de controle, o que nos resta é saber dançar com ela, humildemente tomar parte na sua liberdade que é o campo.

Não fui forte na humildade de viver e, como minha vida é nesta escrita – eu, personagem inventado –, como eu nasço apenas quando escrevo e tu me lês, não tinha mesmo como não me

deparar com outra coisa que não seja a fatalidade de meu limite que é teu também. Sim, eu me dei com empáfia e arrogância por todo esse tempo. Mas, e tu, como te receberás? Não vou explicar nada. Tenho pouco talento em comparação a Ulisses e, ele era péssimo. E foi só o amor que o redimiu: “no amor, por deslumbramento, ele se tornara humilde e sereno” (LISPECTOR, 1998b, p. 155). E, por outro lado, estava prestes a me acontecer algo que... eu tinha pouco tempo e não sabia. Tinha pouco tempo para ser amado.

Mas antes de finalmente te dizer, acho importante evidenciar algo que me veio à mente a primeira vez não sei bem quando e que tinha esquecido e que me voltou enquanto te escrevia o último parágrafo sobre a “*persona*” de Clarice. É que antes de falar sobre a palavra “*persona*”, ela inicia a crônica citando de passagem o filme de Bergman e já deixa claro que não pretende falar do filme. Porém é, exatamente, de um recurso narrativo de que este filme se vale, que ela vai desenvolver uma reflexão em torno da memória pessoal da lição do pai que se desdobra em metáfora para dinâmica da vida como criação artística, criação de si na e para a vida. É algo que, como disse, ajuda a pensar a criação de sua obra em particular e que, talvez, por isso, desde o princípio, quis se insinuar e se imiscuir nisto, nesta máscara malfeita que te escrevo. Algo que, depois de relutar, procurei deixar acontecer como pude. Precisava deixar acontecer porque era uma dimensão fundamental da aprendizagem que a obra de Clarice proporciona.

A que me refiro? Ao comentário *em passant* de Clarice. O comentário *en passant*, como quase sempre na obra de Clarice, era o acontecimento da própria passagem, o próprio movimento inominável, passando, se fazendo passagem no encaminhamento da escrita que se encaminha fazendo-se caminho e procura, procura que é ir conhecendo, reproduzindo-se a si a partir do irreproduzível, sentindo até o fim o sentido, sentimento que permanece apenas vago e sufocador, o não saber, tornar-se, ser sendo este caracol interminável diante do qual emudecemos. Um comentário *en passant* é, talvez, como minha máscara malfeita: tudo o que um crítico pode fazer diante de obras como as de Clarice Lispector ou Ingmar Bergman.

Não, não pretendo falar do filme de Bergman. Também emudeci ao sentir o dilaceramento de culpa de uma mulher que odeia seu filho, e por quem este sente um grande amor. A mudez que a mulher escolheu para viver a sua culpa: não quis falar, o que aliviaria seu sofrimento, mas calar-se para sempre como castigo. Nem quero falar da enfermeira que, se a princípio tinha a vida assegurada pelo futuro marido e filhos, absorve no entanto a personalidade da que escolhera o silêncio, transforma-se numa mulher que não quer nada e quer tudo - e o nada o que é? e o tudo o que é? Sei, oh sei que a humanidade se extravasou desde que apareceu o primeiro homem. Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer. (LISPECTOR, 2010, p. 127).

Este é o comentário a que me referi e que revela algo do enredo do filme de Bergman, como a mudez voluntária da personagem que é uma atriz, Elizabet Vogler, sua relação (apenas insinuada no filme) com o filho, a enfermeira destacada para cuidar de Elizabet, Alma, que mergulha em um

jogo de atravessamentos com a atriz, jogo este, que as faz extravasarem a humanidade que uma verte na outra. O que isso tem a ver com o que te escrevo?

Assim como os romances de Clarice, o cinema de Bergman também se desenvolve como procura por autoconsciência e, a seu modo, precisou romper com a narrativa tradicional daquela linguagem. *Persona*, filme de 1966, desorienta do espectador, apresenta-se como um sonho que desfaz, metalinguisticamente, o chamado pacto de ficcionalidade ao mesmo tempo que, na consciência de que a arte é uma questão para além dos limites estreitos de atributos dicotômicos como veracidade ou falsidade, nos provoca a pensar a realização da coisa em questão, a realização do que é ou não é real se fazendo aquém e além da percepção do humano. A fruição de obras assim é uma experiência que nos coloca humildes de volta ao nosso lugar de espanto e assombro diante do real. Tanto o cinema de Bergman quanto a escrita de Clarice Lispector procuram uma compreensão do que só podemos ter uma vaga e sufocadora ideia.

Elizabet surta no meio de uma atuação teatral enquanto interpretava Electra. A personagem clássica é por vezes é tida como personificação dos desejos de fúria e revanche por ter convencido o irmão, Orestes, a matar própria mãe. A mãe é Clitemnestra, que tramara com o amante a morte do marido, Agamenon. Agamenon, como sabemos era o rei de Esparta, vitorioso da guerra de Tróia, para onde fora depois de ter dado em sacrifício sua filha, virgem, Ifigênia. O rei grego é símbolo das potências da civilidade, do estado, das forças que nos regem em sociedade. Ele é o pai de Electra e Orestes, as crianças governadas por poderes que não podem ser completamente controlados ou compreendidos. O mito tem dessas coisas: de repente é uma conjuntura do universo que atravessa o drama de uma família. Cada indivíduo atado àquela rede de afetos que nos conecta, de laço em laço, grão em grão até a poeira da estrela mais distante, no arco do tempo, no sem fim de um *era uma vez* que faz com que tudo, num lampejo, possa ser. Teria sido isso que a atriz Elizabet percebera no meio da atuação? De que ela mesma e todos nós sempre estivemos sob esse governo do poder? De que a palavra era a portadora desse poder? Diante desse poder, sua mudez voluntária lembra Bartleby, o escrivão de Melville: prefiro não.

Prefiro não puxar mais este fio que ficaria solto, como solto está.

Enfim, o que talvez interesse é que Elizabet experimenta um arrebatamento que a faz emudecer e que esse arrebatamento tem muito a ver com a experiência que Clarice procura, desde o princípio, e que se radicaliza nos três últimos romances. Fazer da linguagem uma abertura para o silêncio e deixar que o silêncio se torne o que é: linguagem em questão. Em outras palavras, deixar que ambos, silêncio e linguagem confluam originariamente, na intuição de que essa confluência é o que há de ser. E que, o que há de ser, já é para o humano uma aprendizagem do que se precisa tornar. Prementemente, entrar na dança enquanto se tem corpo para ouvir a música.

Ei! Essa música somos nós! No campo com a coisa que pode, de repente, nos encontrar.

É assim que a obra de Clarice nos chega, como uma possibilidade de e para possibilidade, um soco no estômago, uma topada, um tropeção, um tapa na cara que a criança nos dá por amor, sei lá, porque pensou que estivéssemos mortos naqueles dias ou naquele dia, em especial, em que apenas dormíamos até mais tarde sob efeito de remédios. Ela estava com fome e era nossa responsabilidade sua nutrição. Ele estendia a mão para nós, queria brincar de girar e girar e girar.

Ah, eu sempre complico quando chego nesta parte do dizer. Era por isso que isso que estava decidido, era por isso que iria ficar mudo. Fiquei mudo e voltei para minha casa. Mudo é modo de dizer, porque eu conversei com muita gente quando pensei ter descido da torre. Eu amei meu filho e minha companheira sem nenhuma literatura entre nós. O menino me espalmou a mão na cara e disse eu te amo. A mulher quis me matar, eu sei, mas ficou ali no limiar do silêncio que era, no corpo que ela tinha, estender, pegar minha mão e sorrir. Ela e ele dançavam como ninguém. Diziam tudo sem palavra. Como as palavras de Clarice, sem literatura. Eles ficariam ali comigo naquele limiar que é a felicidade.

No limiar do silêncio e da letra, inclusive era o título muito feliz, lembro agora, de um estudo excelente em que Maria Lucia Homem havia publicado em 2012. Homem enfoca os três últimos romances de Clarice numa leitura que entrelaça a filosofia de Foucault e Adorno à psicanálise de Freud e Lacan. Neste estudo, ela sustenta que esse limiar se adensa na última fase da escritura de Clarice e passa a ser um traço fundador da autoria nesta personagem em que se transforma Clarice Lispector.

“No limiar do silêncio e da letra. Traços da autoria.” O título já oferece a pista: o conflito constante na obra clariceana vivido por um autor entre o silêncio que circunda toda a linguagem e a palavra que busca se enunciar. Como se estivéssemos cercados de água silenciosa por todos os lados e tivéssemos a ilha-palavra a nos abrigar e a nos propiciar algum fôlego para prosseguir a viagem. Vez ou outra, um continente, a ilusão de solidez contínua e definitiva, e, logo em seguida, a consciência de que ele também não passa de uma ilha. Ilha grande, mas também cercada por um mar de silêncio, inevitavelmente, a maior porção da superfície desse nosso mundo. (HOMEM, 2012, p. 181).

Para Maria Homem, nessa dinâmica se dá a construção constante e infinita do lugar do autor, que se refaz a cada vez. Mas para mim, arrogante que sou, nessa dinâmica se dá a construção constante e infinita de todo o lugar, de todo o tempo, da realidade toda. É que a autoria da realidade toda, reside nas questões que se fazem e refazem e tendem ao sem fim. É que eu sou uma ficção no papel que agora mesmo tu lê. Mas isso também é uma ideia. Algo que não poderei te contar (a menos que rasgues agora mesmo a folha em tua mão).

Então deixa eu voltar para *Persona*, a crônica, o filme. Afivelar a própria máscara é o que faz a pessoa ser, o primeiro gesto humano, voluntário e solitário que dá ao corpo uma firmeza nova e à cabeça uma altivez de quem superou um obstáculo. É também este gesto que abre a possibilidade para a coisa acontecer. A coisa, acontecendo de uma determinada maneira, é que faz

a *persona* se perceber a si e a seu destino de barro frágil, lama que se cresta no rosto em pedaços irregulares que “caem com um ruído oco no chão” (LISPECTOR, 2010, p. 129). O que é que acontece? É o que acontece, é uma coisa qualquer que pode acontecer e que, quando acontece, nos humilha contar. Isso parece a mesma resposta que Clarice dá à Júlio Lerner que, depois de ter escutado que o adulto era triste e solitário e que a criança tinha a fantasia solta, pergunta: “a partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?” (LISPECTOR, 2011b, p. 177). Clarice não responde: “Ah, isso é segredo. Desculpe, não vou responder...”. Mas, imediatamente, emenda: “A qualquer momento na vida, basta um choque um pouco inesperado e isso acontece” (LISPECTOR, 2011b, p. 177).

É qualquer coisa que acontece em qualquer momento da vida em que a máscara afivelada cai e deixa “o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. e ele chora em silêncio para não morrer. Porque nessa certeza sou implacável: este ser morrerá” (LISPECTOR, 2010, p. 129). Acontece, quem sabe, quando não sabemos mais amar, ou quando precisamos esquecer nosso amor, “esquece nosso amor, vê se esquece”; ou quando já nem lembramos da dor que um dia sentimos e somos tomados pela certeza de que o sol nascerá e decidimos que “a sorrir eu pretendo levar a vida”. Tudo como nas antigas canções de Cartola que cito de improviso, porque pensei, de repente, que o samba sabe vestir tão bem as máscaras da tragédia e da comédia de ser humano: “vai chorar, vai sofrer / e você não merece / mas isso acontece” (CARTOLA, 1974).

Acontece quando algo nos foge do controle e entendemos, como um pressentimento de que já é tarde demais, muito embora tudo ainda esteja por vir. Desencadeamento de coisas incontroláveis. Como um carnaval ou um desastre que no fundo são desdobramentos inexoráveis de nossa presença neste planeta, algo tão sem porquê quanto uma rosa. Do ponto de vista do universo, que diferença faz se nós matarmos nossa mãe terra? Do ponto de vista do fogo, que diferença faz se um incêndio começou de uma bagana de cigarro em um apartamento no Leme ou do calor do sol na palha seca do serrado? Um incêndio que quase nos mata acontece como uma pandemia inesperada. Tudo na vida acontece. E é agora, agora, agora.

Agora você precisa falar com sua mãe, me disse meu amor.

Veja que voltei ao tema presente em *Persona*. Veja que nunca mais sai da obra de Clarice. Este tema está aqui também. Permeia toda a obra de Clarice essa questão da criação como nascimento e maternidade do real, a matriz do *it*: “Deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna (...): estou tendo o verdadeiro parto do *it*. Sinto-me tonta como quem vai nascer” (LISPECTOR, 2019, p. 46). O doar-se do real é o que se concentra

no abrir-se que configura “*Mãe-coisa*. Eu me abri e você de mim nasceu. Um dia eu me abri e você nasceu para você mesmo. (...) E. E a mãe sou eu. Mãe tímida. Mãe seiva. Mãe árvore. Mãe que dá e nada pede de volta. (...) Mãe é doida. É tão doida que dela nasceram filhos” (LISPECTOR, 1999a, p. 110). A origem deste doido poder gerar que se desdobra como alma da narrativa, que a anima e nutre, é o neutro que a palavra, em G.H, procura manifestar, a coisa por trás do pensamento que a linguagem, procurando, manifesta em *Água viva*.

Foi “para escapar do neutro, [que] eu há muito havia abandonado o ser pela *persona*, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto” (LISPECTOR, 2009, p. 84). Mas, e agora? Eu morreria? Era implacável: “este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer ‘esta é uma pessoa’” (LISPECTOR, 2010, p. 129). Ainda tinha um “a menos que”, era sempre isso em Clarice. Haveria um nunca nascendo de um sempre e um sempre brotando de um nunca mais. Para amar os outros, escrever e criar os filhos, três expressões do cuidado de si.

Penso no sofrimento de Clarice que nascera com a missão de curar a própria mãe, Clarice que se sentia uma desertora, Clarice não curou a mãe de uma doença, mas passou a vida inteira renascendo e renascendo e renascendo, procurando, procurando, procurando. Ela que nunca deserdou da missão de se tornar quem se era. Como deveria ser árdua aquela sina de encarnar e reencarnar o silêncio tão impotente. Em *Um sopro de vida: pulsações*, o personagem Autor que surge num autodiálogo com sua alma através da criação de si mesmo transfigurado no outro, outra personagem, Ângela Pralini, essa dor da impotência volta: “AUTOR: - Eu queria poder ‘curá-la’ de si própria. Mas sua – ‘doença’? é mais forte que meu poder, sua doença é a forma de sua vida” (LISPECTOR, 1999a, p. 52).

Como Elizabet Vogler, que escolheu a mudez não apenas para tentar controlar o poder incontrolável que a linguagem nos implica, mas também por uma estratégia de vir a ser corpo daquela procura por ser, tornar-se espaço para revelações da própria realidade, o que está em jogo na escritura de Clarice Lispector é o transmutar-se em conjuntura com a coisa que nos atravessa o drama cotidiano e se solta feito bicho na gente, o animal em sua *anima* pura.

Porque também é assim que podemos nos comunicar com o íntimo de cada um, com cada outro leitor, contigo, que, na verdade, é o mais secreto de mim mesmo. Nossa Alma, entende? No filme não é apenas a enfermeira que cuida de Elizabet. A atriz também cuida da Alma. E também nós, somos convocados a participar desse cuidado de si, como um amar o outro. Nós, os expectadores, os leitores, somos convocados a assumir esse papel de cuidadores da obra, cuidadores da morada-linguagem que é o que nos constitui enquanto humanidade, criatura criadora em que se realiza o real.

Há esta outra crônica, “Outra carta”, em que Clarice diz responder a uma carta de um leitor do jornal, de iniciais, L. de A., que a teria levado a pensar na velha questão literária sobre o quanto

da vida do autor é revelado no que ele escreve. Ela fala que seus romances, “nem de longe”, são autobiográficos, mas admite que os pensa como um lugar em que fatalmente sua personalidade se deixa delatar. Mas, veja: essa delação é, nada mais que a criação de si e do outro, ambos personagens, *personae* do teatro que é escrever. E, nele, “o personagem *leitor* é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor. (LISPECTOR, 1999b, p. 79). Quem é quem neste jogo? Somos nós, não apenas os jogadores, mas também os jogados. E, como somos jogados em nós mesmos, somos o jogo.

Pensar a criação artística a partir da leitura dos romances de Clarice Lispector é um exercício de lembrar que este jogo a que somos convocados é o jogo em que já estamos, escrevendo, cada um a seu modo, nosso traço no mundo. Porque é este o acontecimento que se dá na leitura dos romances de Clarice. Tem sido isso que venho tentando aprender, mais do que explicar; ser, mais do que te dizer... Por quê? Não tem porquê. Ainda estou procurando isto que se adensa mais explicitamente em *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Estou procurando em ti isso, porque já não estou aqui.

Então, poderia te dizer assim:

Na última fase da obra de Clarice a aprendizagem poética é: o ser humano chega a ser humano na medida em que se torna espaço de e para realizações. É uma montagem que se revela. Como se a vida fosse uma peça e o humano, um teatro. E é apenas quando ele vira palco de realizações, que as coisas podem se descortinar. E se descortinam não apenas para ele, mas nele, porque, ele descobre que pode se outrar. Descortinam-se também para além dele, porque ele já é outra coisa, tornando-se um outro como um eu mesmo, deixando-se apropriar em movimentos poéticos de ser como vida, enfim, a pura criação prenunciada em *Perto do coração selvagem*.

Pensar em tudo isso é também interpretação. E é o que faz a filosofia, a ciência, a religião e a arte. Mas, é esta, em cada um daqueles campos do saber, que nos confere a possibilidade de sermos mais propiamente palco do real. Sendo palco do real, o humano pode criar-se entre muitos sentidos de liberdade, quer dizer, configurar personagens, constituir as próprias máscaras, livremente afivelá-las, gerar outros gestos, nascendo de outras formas, conscientes ou não da inexorabilidade de um destino. O destino das *personae* era elas estarem sempre a caminho de crestarem e caírem e, então... novamente não saber, experimentar o perigo enorme de não mais ser para, quem sabe, ser.

Tornar-se era, então, adensar, procurar a amplidão dessa circularidade? Fazer-se palco era sermos livres? Já somos este palco, não? Saber disso já não é deixar o drama acontecer, o

movimento fluir? Saber, enfim, do que não tem nome? Ou é também outra prisão que escolhemos livremente para mascarar nossa morte sempre presente?

Ser, como a performance de afivelar máscaras para apresentarmo-nos no palco da vida, não podia ser uma mera farsa. Tinha que ser o próprio espetáculo de atuar em liberdade. Representar essa liberdade como a “horível liberdade de não ser” é o que se nos doa como uma existência possível, porque, nela se pode escolher ser o que somos, apossando-nos “da única coisa completa que nos é dada ao nascimento: o gênio da vida” (LISPECTOR, 2010, p. 127).

A máscara é, ainda segundo *persona*, a crônica, uma manifestação disso que nos é dado, desse completo “dar-se” da vida no ser humano que vive a incompletude e a incompreensão de Ser. Neste sentido, completar a única coisa completa que nos foi dada, certamente, pressupõe uma outra travessia que traduz uma outra procura, uma outra aprendizagem que reengendre o tornar-se outro, o renascimento de outra *persona*.

O que faltava, então? Ah, tanta coisa que eu não alcanço... E se te fizesse uma síntese do que acho que fiz, seria assim:

No primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944), vislumbramos o prenúncio de uma trajetória rumo ao desconhecido de si próprio, na figuração de uma personagem, Joana, que anseia por liberdade. A imagem-questão da criança e da recuperação de uma infância, bem como a da viagem a que se lança a protagonista, no final em aberto da narrativa, reforça a interpretação da obra clariceana como algo que projeta para a protagonista e para o leitor a vinda do dia em que todo o seu movimento será criação, nascimento e rompimento dos “nãos” que há dentro de si (LISPECTOR, 1998a, p. 194-202). Portanto, este primeiro romance pode ser compreendido como um texto que prepara os percursos de realização humana até a incompreensão de si mesmo, até o autocumprimento de si, até a morte-sem-medo que Joana diz estar pronta para sentir, experiência esta que é entendida como luta ou descanso de que ela se levantará bela como um cavalo novo.

O segundo e o terceiro romance, *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), estruturam-se como que num jogo de espelhos refletindo as interpretações imperantes da realidade, indagando as visões de mundo em que o humano precisaria se realizar. O real, questão que constitui verdadeiro palco em que a procura pelo humano na linguagem é representada por cada um de nós, é pensado no movimento narrativo que os romances articulam, ora como dimensão estritamente subjetiva que transborda do indivíduo e dilui a concretude das coisas, ora como construção objetivada que não apenas situa, mas, sitia, cerceia a atuação do humana predeterminando a confecção de toda e qualquer *persona*.

Estas duas reconfigurações da realidade são forjadas na ironia sutil que a trama de cada romance vai revelar. Deste modo, um possível sentido que encaminha a leitura de tais romances conduz à insuficiência de um modo de se autoperceber como ser humano diante da necessidade premente de se realizar. Não é no aprofundamento da subjetividade, nem na construção de uma objetividade que o ser humano se realiza criativamente. Os enredos de *O lustre* e de *A cidade sitiada* parece acenar para o esgotamento de toda uma *paideia* metafísica além de entreabrir novos espaços de atuação humana na interpretação da realidade. Estes novos espaços de atuação decorrem da superação do aprendizado de conceitos que se nos impõem e amesquinham, negando ao ser humano a condição de questão, a dignidade de pessoa que reside em sempre recolocar a máscara, colocar-se livre no mundo.

O atropelamento de Virgínia, em *O lustre*, bem como a fuga de Lucrécia, tendo como pano de fundo a narrativa da degeneração de uma cidade (São Geraldo, *A cidade sitiada*) que experimenta a selvageria do progresso urbano, são metáforas para o esgotamento conceitual e, ao mesmo tempo, repõem a questão do humano no aberto de um deserto de sentido. Deserto, esse, que incomoda na medida em que convoca para que o percorramos na e pela procura pelo sentido da de ser humano. Essa procura passa pela desestruturação da linguagem, porque a própria linguagem, na perspectiva da *paideia* metafísica, já não significa nada além de um eu que se inventa, não é outra coisa senão o próprio deserto a ser atravessado.

Esta agonia necessária parece ser uma possível chave de interpretação para *A maçã no escuro* (1961) e *A paixão segundo G.H.* (1964), romances em que o esgarçamento da lógica com que, habitualmente, entendemos o que seja a linguagem é levado às últimas consequências. Nestes romances o leitor é concitado a reconhecer-se radicalmente na prisão conceitual a que Martim é condenado e de que G.H. vai lentamente se desprendendo na escuta e adoração daquilo que ela não pode compreender. A experiência compartilhada na leitura é a da percepção de que, da própria fragmentação do real, surge a necessidade de se travar uma luta – sem vencedores – pelo equilíbrio dinâmico (uma dança, um gesto) em que as diversas possibilidades de ser possam se reunir em um sentido originário do *logos*. Este, dimensão constituinte do real enquanto linguagem, é figurado nos romances como não-limite para além da lógica com que lemos o mundo ao nosso redor, é o deus como instância inominada do universo ou é o silêncio que nos recolhe em nossas limitações. Em todo o caso, as narrativas, nestes dois romances, se preocupam, se esforçam para que a manifestação da linguagem não repita os constrangimentos da metafísica na interpretação do real e não vá neutralizar, mas sim propiciar constantemente o desabrochar de novos possíveis.

Toda a estranheza e potência desses e dos subsequentes romances de Clarice vai partir desse empenho de reinaugurar um sentido para linguagem enquanto *logos* que reúne a diversidade e diversifica a unidade.

Essa reunião também constitui a travessia que se afigura como uma paixão, uma *via-crúcis* se dando na encruzilhada do real. E tal encruzilhada vai se revelar justamente naquele ente a quem isto – a questão do real – se volta como responsabilidade (quer dizer, como possibilidade de responder, de recolocar a questão em sua dinâmica dançante gestual) na procura por sentido: a encruzilhada constitui o homem, o homem renunciado (portanto, re-anunciado) na palavra “eu”.

A *paixão segundo G.H.* marca uma virada na prosa clariceana inclusive por isso: a autora mergulha como nunca antes numa narrativa em primeira pessoa, num “eu” que se humilha, quer dizer, que se aprofunda na condição de húmus-humano, ente fértil porque sabe reconhecer e adorar o que lhe excede, sabe que a vida “a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo.” (LISPECTOR, 2009, p. 179). Aqui podemos perceber com clareza a enorme coerência entre a imagem daquele que vive, pois fabrica e escolhe livremente afivelar a própria máscara e interpreta a vida como um *eu* (já bem distante da antropocêntrica percepção de um eu subjetivado), palavra ressuscitada, reencarnada, aquele, portanto, que é digno de ser chamado de pessoa, pois “como pessoa teve que passar pelo caminho de Cristo” (LISPECTOR, 2010, p. 129). É a imagem do homem condenado que renuncia a linguagem da lógica para, quem sabe, compreender-se menos incompleto. É a imagem da mulher que já não tem nem nome e, mesmo assim – e, talvez, só assim – narra-se em primeira pessoa, narra a sua paixão, a sua travessia, a travessia de “eu” ao “sou”, de “eu” ao ser: a pessoa é.

Este “eu” que é *persona* reintegrada na vida é que se desdobra em tu, em outro, no encontro que se aprende amorosa e prazerosamente como diálogo que liberta o próprio de cada um, já que estamos sempre em relacionamento com alguém. Este desdobramento é o que observamos em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). Lori e Ulisses, amantes protagonistas, parecem atingir o impossível de si mesmo, o outro, o outro como questão que somos, o outro de nós, o outro que amamos, no mundo interpretado como o lugar do sagrado: “Nunca um ser humano havia estado mais perto de outro ser humano. (...) Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um” (LISPECTOR, 1998b, p. 147-152).

E é aqui, neste ponto, que a procura pode revelar outro limite. Limite não é apenas o ponto em que algo finda, mas também o ponto inaugural a partir de onde tudo o que é, encontra o seu não-ser para, assim, poder ser “muitas outras liberdades”, na expressão de *Uma aprendizagem*: “Nunca me sei como agora, sentia Lori. Era um saber sem piedade nem alegria nem acusação, era uma constatação intraduzível de sentimentos separados uns dos outros e por isso mesmo sem nomes. Era um saber tão vasto e tranquilo que ‘eu não sou eu’, sentia ela.” (LISPECTOR, 1998b, p. 150).

O final em aberto do *Livro dos prazeres*, com o homem dizendo “eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 1998b, p. 159) nos recoloca de cara limpa para novas possibilidades, para o aberto do mundo que a página em branco concretamente realiza. Ficamos ali com aquele silêncio, “sofrendo de vida e de amor” (LISPECTOR, 1998b, p. 159), para sermos *personas*, sermos pessoas. É como se a obra de Clarice dissesse para nós: depois de tudo, estamos aqui, ainda para sermos, ainda por sermos, ainda por nos tornar quem somos, sem modos ou formas: “Lembrou-se de como era antes destes momentos de agora. Ela era antes uma mulher que procurava um modo, uma forma. E agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas.” (LISPECTOR, 1998b, p. 152).

Em nota introdutória ao *livro dos prazeres*, Clarice alerta que “este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo.” (LISPECTOR, 1998b, p. 9). Tendo em mente a perspectiva de continuidade que o conjunto dos romances de Clarice parece manifestar, pensei: quem sabe se o crítico literário não possa acompanhar com maior amplitude e densidade a grandeza dessa liberdade se assumir que a criação literária é um modo privilegiado de tornar-se?

Foi, então, que comecei a te inventar, porque entendi que, a partir da concretude dos três últimos romances de Clarice Lispector, *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida (pulsações)* (1978), recolocava-se dramática e radicalmente aquela necessidade premente sermos quem somos, a um só tempo escritores, intérpretes e expectadores do real, para além das interpretações ordinárias que nos constroem em uma leitura que empobrece a infinitude de possibilidades das realizações.

Nesta última fase da escrita clariceana, a representação mimética do que seja a realidade (e, portanto, as possibilidades humanas de realização) é subvertida e, ao mesmo tempo, mantida em sua originariedade. Desmonta-se a construção conceitual da teoria da literária, pela subversão teoria dos gêneros, da lógica interna da prosa e pela quebra do pacto ficcional como que o leitor costuma receber uma obra literária. A ficção como algo distinto do que é real e verdadeiro, se torna tanto mais real e verdadeiro quanto mais se ficcionaliza. Mantem-se a *mimesis* em uma representação que evoca não o sentido da ação que copia uma realidade primeira, ideal, transcendental, mas sim, de uma ação que re-apresenta, re-coloca a manifestação da realidade em primeiro plano, no prosa, como questão que nos atravessa e nos performa, quer dizer, perfaz os gestos daquilo mesmo que somos em nós mesmo, puro ato, gesto de vida.

A *mimesis* ressurgue como representação, mas no sentido de criação de uma vida. “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu” (LISPECTOR, 2017, p. 53). A criação da pessoa que está tão

viva quanto eu é tal qual a criação que um ator realiza ao interpretar um papel, ao dar vida a um personagem, ao tornar-se uma *persona*.

De repente percebe-se que se tornar humano é isto: ainda não ser. E não ser ainda. Por isso a última fase da escritura de Clarice é onde o tornar-se se acirra e agudiza nos implicando em sua dinâmica: sente-se que a escrita já foi tanto e ainda não é tudo o que pode ser plenamente e que “eu sempre fui e imediatamente não era mais” (LISPECTOR, 1999a, p.13). O resultado dessa consciência é um sopro que energiza o corpo no sentido de dar continuidade ao movimento criativo, como um gesto de sobrevivência.

Portanto, nos três últimos romances de Clarice Lispector, somos convocados a concretamente a fabricar e afivelar máscaras mais propriamente nossas. Os textos demandam uma interpretação da vida em que o gesto de leitura se torna a própria performance, o ato verdadeiro de viver, de ser humano.

Assim, nesse teatro da vida/linguagem sem forma ou modos preestabelecidos desdobra-se e explicita-se a questão que, desde sempre, se apresentava no cerne da escritura clariceana, mas que, por outro lado, era apenas dissimulada como uma espécie de pano de fundo para o enredo nos romances anteriores. O sentido de se compor uma obra literária, depois de tais romances, não poderá mais desconsiderar que, em seu próprio gesto, a escrita não apenas constitui mundos, como ela mesma se constitui fundando o próprio espaço de realização do ser humano enquanto ser humano, da linguagem enquanto linguagem e que os mundos ali criados, não são ficcionais por se oporem à realidade, mas antes, são a própria realidade acontecendo como possibilidade.

Em *Água viva* o fluxo narrativo compreende a arte como “artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (LISPECTOR, 1980, p. 20-21). Em *A hora da estrela*, o narrador enuncia: “a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem” (LISPECTOR, 2017, p. 54). Em *Um sopro de vida: pulsações*, o Autor se revela: “Eu me destilei todo: estou limpo que nem água de chuva. Quinta-essência. Transfiguração” (LISPECTOR, 1999a, p. 142). Em suma: a questão que atravessa decisivamente a obra de Clarice sempre foi a arte querendo acontecer, querendo transfigurar-se no escritor, no leitor, em nós, humanos.

Parece óbvio. E tão vago. E parece que essa conclusão é algo que possa ser dito de toda e qualquer obra de arte. E é verdade. E ponto final.

Mas isso apenas encerra a questão se já tivermos chegado à definição do que seja uma obra de arte. Não chegamos. “O óbvio (...) é a verdade mais difícil de se enxergar” (LISPECTOR, 1998b, p. 91). Então te diria: tornar-se uma pessoa, tornar-se um ser humano é tornarmo-nos obra de arte. Assumir esse destino e mantermo-nos no vigor do cuidado para que cada gesto nosso seja criação e nascimento como prenunciou Joana é a procura que procura?

Nestes últimos romances a escritura vai se tornando aquele puro movimento a que a narradora insólita de *Água viva* se refere, revelando e convergindo para o não-tempo sagrado da morte transfigurada, aquele não limite, aquele não saber que há no ano, no mês, no dia, na hora, no minuto, no segundo, vindo de e indo para dentro do aberto do “instante-já” (LISPECTOR, 1980, p. 9), o movimento como criação do próprio real em que o homem se torna ser humano, ser vivente.

A vida concebida como ação dramática re-apresentada em cada ser humano, ator-autor dos gestos do mundo, intérprete da realidade, resposta que nos repõe em nós mesmos: “nós – diante do escândalo da morte” (LISPECTOR, 1980, p. 25) na expressão do romance, da narrativa cujo fluir faz nascer, em outra passagem, uma súplica: “Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. (...) Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então.” (LISPECTOR, 1980, p. 25-26).

Nenhum fundamento metafísico aprisionante pode resistir, mas, apenas, o fundar, o libertar-se pois, ele sequer rompe com qualquer sistema – o sistema da razão funcional, da *paidéia* metafísica e sua mimética esteticista, por exemplo. Não rompe, pois já se lançou para fora dessa prisão. Trata-se da liberdade de quem existe, pois se abre para apreensão do desconhecido, para o espanto de uma aprendizagem que é poética, não por seguir uma predefinição estética, mas por colocar-se a escuta da *poiesis*, daquela ação plasmadora de sentido que se faz *per si* e que é já o gesto, a dança de mundo que nos comove em estremecimentos simplesmente porque respiramos:

É como uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com a capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração.” (LISPECTOR, 1980, p. 9).

Nas primeiras palavras em *Água viva* há, marulhando ancestralmente, esse turbilhão questionante em que ser é pensar como o que ressoa nos fragmentos de Parmênides (1991, p. 45 – “...pois o mesmo é pensar e ser”), na confluência de tudo no todo, como em Heráclito (1991, p. 71 – “Auscultando não a mim, mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um”), no próprio *logos* se fazendo, no ritmo da leitura, na respiração, na fluidez e umidade (que evoca humildade, húmus e humano) da vida que irrompem como texto-nascente. Um olho d’água pelo qual, quem sabe, um outro jeito de olhar nosso percurso ao mar e – perdoe o clichê – ao amar esta coisa que é isto que te escrevo: “o que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1980, p. 97).

Como não dizer o mesmo de dos dois últimos romances de Clarice Lispector escritos simultaneamente, *A hora da estrela* (1977) e o póstumo, *Um sopro de vida* (1978). Neles, a aprendizagem poética parece encaminhar a escritura num trajeto espiralar de modo que, as questões, no mesmo movimento criador se adensam e se expandem.

Então, a fluidez, aprofundando o leito do rio, abrindo-se em mar, oceano, humanizando as profundezas da terra, deixando-a fértil (*húmus*), fazendo o mundo, enfim, esta potência da vida escrita é que alarga as margens da perspectiva conceitual de toda epistemologia e manifesta-se em um saber/sentir que é livre e que só pode se manter livre na medida em que continua se fazendo caminho para ser. É que, assim, a escrita não é instrumento de se chegar a algum lugar, mas é já estar a caminho, é já ser o próprio caminho como um lugar se criando.

A fluidez do discurso, não mais dispersa subjetivamente: afina-se na consonância do *logos* que é a instância que desde sempre nos teve e isso nos revela que o que já sabíamos, mas por medo ou arrogância não podíamos admitir: que nós nunca tivemos a linguagem originalmente, que somos um resultado de algo que tivemos que reduzir ao chamamos linguagem, algo que nos excede de modo tão incompreensível que nos humilha contar. Mas é verdade. Tanto é assim, que nós a procuramos em todos os nossos desempenhos na vida, uma verdade assim. Sermos da linguagem é o que nos encaminha. Encaminha para uma perspectiva que reintegra, reúne todos os horizontes possíveis de realização desta terra que somos, sem perder de vista a diversidade do real:

Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa. (...) Esse texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então advinha-se o jogo das ilhas e veem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. (LISPECTOR, 1980, p. 14-27).

Somos da linguagem como somos da terra, somos linguagem como somos terra. Isso até explica o fato de não podermos nos enxergar, não podermos enxergar, sem o artifício da arte, o óbvio, o que somos. Como esse jogo de ver-se é jogado no tempo, a escrita clariceana lança-se a procura da linguagem que revele o instante-já, o presente, a presença do ser nas coisas. Isso implica transfigurar-se em espelho do silêncio, se admitirmos que o silêncio da linguagem é o ser dos entes. Heidegger, no ensaio “O caminho para a linguagem” desenvolve uma reflexão que pode ajudar a compreender esse movimento que convulsiona a linguagem e o conhecimento da realidade, tal qual ordinariamente os concebemos:

Para sermos o que somos, nós humanos permanecemos entregues ao vigor da linguagem, sem dele nunca podermos sair de maneira que pudéssemos vislumbrar esse vigor sob um outro prisma. E é por isso que só vislumbramos o vigor da linguagem à medida que a linguagem nos olha, nos guarda e nos apropria. O conceito tradicional de saber como representação não nos possibilita saber nada sobre o vigor da linguagem. Isso não é, contudo, de maneira alguma uma privação, sendo, ao contrário, o que favorece um âmbito privilegiado no qual nós, recomendados para a fala da linguagem, habitamos como mortais.” (HEIDEGGER, 2011, p. 214).

É como entes limitados no tempo que podemos fazer aquele voo que é tanto de avião, quanto de ave, de astro, de corpos celestes. Nosso corpo é terrestre, e aqui permanecerá quando não mais formos o que somos. Somos mortais e isso nos faz perceber com maior estranheza o fato de o tema da morte estar mais presente naqueles três últimos romances cuja escrita quer ser

explicitamente a própria vida pulsando. Mas este é um tema que se experimenta pela arte que atravessa o ser humano. É numa aprendizagem poética que a morte, mais que tematizada, é experimentada naquele jogo de não saber que é a vida. Tanto é assim, que a narradora de *Água viva*, Ângela Pralini e Rodrigo S.M. são figurações de artistas em plena performance. Eles encenam o próprio morrer na própria linguagem que os cria: “Quero justificar a morte” (LISPECTOR, 1999a, p. 145), diz o Autor da escritora Ângela; “Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte – como te explicar?” (LISPECTOR, 1980, p. 25), revela a pintora de *Água viva*; Rodrigo S.M. percebe que não saber era um aspecto fundamental da vida de Macabéa, a criatura que ele procurava captar. Não saber era parte importante daquela vida, pois, no não saber, se sabe muita coisa sem que ninguém nos ensine, como, por exemplo, a morrer. E ele que diz de si: “Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição” (LISPECTOR, 2017, p. 107).

Novamente, não se trata apenas de uma representação estética do momento extremo vivido pela autora, Clarice que morreria naquela mesmo ano de publicação de *A hora da estrela*, 1977. A proximidade da morte que os romances expressam não nos podem dizer nada acerca da experiência de Clarice prestes a fazer ela mesma a sua própria passagem. A proximidade da morte retoma a proximidade do *coração selvagem* da vida. Lembremos de Joana, logo no início do romance, observando com a cara colada na janela “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”. Tal proximidade, nestes últimos romances, é como se não houvesse mais o vidro da janela e já não se soubesse mais o que é dentro e o que é fora e presenciássemos a matéria confusa com que a arte lida, em nossa própria configuração, nosso corpo morrendo, plenificando a própria vida como aquilo que ela é mais ela mesma: uma ficção, uma poesia, cuidando, pensando-se linguagem que se abre em morada do ser e do não ser: artifício, construção sendo aquilo que estrutura a própria passagem do real, sua realização como rio fluindo, inesgotável em seu curso.

Os romances narrando não uma história, mas a própria linguagem, falando, sei lá, eu me abri e você nasceu para você mesmo. Algo assim exige do leitor uma transformação na relação com a linguagem, porque ela se revela como aquela liberdade maior que se pede na nota de abertura do *livro dos prazeres* e que Clarice diz ter tido medo de dar. Dar-se à extrema experiência de viver é levar à própria boca o silêncio neutro de qualquer coisa que seja o extremo outro do humano, comer a gosma cósmica de uma barata, depois voltar à familiaridade extraordinária do amor já transfigurado, já outro amar, porque é todo mistério se entregando e dizendo: vem te aceita, te ama.

“Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas – nunca que o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e – milagre – se anda” (LISPECTOR, 1980, p. 69).

É como se entrar no inferno. Há que se perder qualquer esperança de compreender para que a compreensão possa se dar como uma mãe de que nascem filhos? Heidegger ciente da graça inesgotável da linguagem como questão, especula sobre a possibilidade de atendermos à demanda criatividade que se extrema em nós e, em nossa época, exige uma transformação na relação do homem com a linguagem:

Talvez possamos nos preparar um pouco para transformação de nossa referência à linguagem. Talvez possa despertar a experiência de que: todo pensamento do sentido é poesia e toda poesia é, porém, pensamento. Ambos se pertencem mutuamente, a partir da saga do dizer que já consente o não dito quando pensar é agradecer” (HEIDEGGER, 2011, p. 215-216).

O pensar como um agradecer, ilumina bem o tom passional e ambigualmente grato no parágrafo introdutório de *Água viva*, aquela “aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano” (LISPECTOR, 1980, p. 9). A possível transformação em nossa referência à linguagem, observada por Heidegger, por sua vez, pode ser entendida como a necessária mudança do modo instrumental e representativo com que o homem interpreta a linguagem na era da técnica. Necessidade essa, evocada na epígrafe do sétimo romance de Clarice, uma citação de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”. (SEUPHOR, *apud.* LISPECTOR, 1980, p. 7)

O referir, como tenho te dito, já parece ser outra nos derradeiros escritos de Clarice. E já é uma outra alteridade, diversa daquela encontrada no *Livro dos prazeres*, como se se tivesse realizado aquela *maior* experiência que a própria Clarice descreveu anos antes de seus últimos romances, e que eu já tinha te citado: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu.” (LISPECTOR, 1999b, p. 385). É uma outra alteridade de ser, pois é o âmagos da própria alteridade.

É um outro, nunca algo igual, mas sempre a partir do mesmo e radical abismo da questão: ser o que somos. Existirmos a que será que se destina? A sensibilidade é mais profunda e está mais cheia de tempo. Agora é como se a própria linguagem nos olhasse em nossa liminaridade. O teatro é nítido: performamos a queda como ninguém jamais poderia fazer por nós. E, novamente, explicita-se mais densamente a consciência do que estava em operação desde sempre na escrita de Clarice: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidioso não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também *não é* mais.” - (LISPECTOR, 1980, p. 9 – itálico nosso).

“Não é mais”, “não mais ser”, essa liberdade horrível a que Clarice se refere na crônica “*persona*”, citada anteriormente. É o tornar-se obra de arte. Somos nós, atores, afivelando a máscara para sermos outra pessoa, outra *persona*. É horrível, porque sabemos que esse ser no

instante-já vai morrer, tão logo apaguem-se as luzes e desça a cortina. E tudo era o descortinamento do ser. É assim? Direta, dura e seca, a verdade sem qualquer artifício? Sim, é assim. “E tudo no mundo começou com um sim” (LISPECTOR, 2017, p. 47) Sabemos.

Sabemos e não sabemos nos aproximar dessa aprendizagem, pois é preciso atravessar o oposto daquilo que vai se aproximar, como nos indica a nota inicial em *A paixão segundo G.H.*, atravessar ao outro do sim e, desse oposto, quem sabe, retornar ao outro, novamente, “atravessar o que nos nega: chegar ao Sim”, como nos diz Vicente Franz Cecim (2020, p. 16)... “E que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho (LISPECTOR, 2017, p. 47)... só assim, deixando-se atravessar pelo não, chega-se ao outro do outro, âmago do outro, o sim... é esse o brinquedo de criar que a criança sabe, a criança fazendo arte, como diz uma mãe de um filho fazendo traquinagem, a criança arteira sem saber. Sabemos e, não sabemos, como Rodrigo S.M. em seu teatro de outrar-se em Macabéa “É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esquelético igual a ela” (LISPECTOR, 2017, p. 62).

Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? E nem as pessoas ali presentes sabiam. (...) Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma.

Este é um melodrama? O que sei é que melodrama era o ápice de sua vida, todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insopitável como chuva e raios. (LISPECTOR, 2017, p. 106).

Todas as vidas sendo arte sem saber. E os que sabem ver a arte na vida dos outros – nunca na sua própria – nada podem fazer. Clarice que sabia ser a sua vida uma obra, criou Rodrigo que criou Macabéa. Mas ele não pôde fazer nada para salvar a nordestina, não pôde nada... assim como Clarice que inicia seu último romance publicado, escrevendo como se fosse para salvar a vida de alguém – provavelmente a minha própria vida – porque “viver é uma espécie de loucura que a morte faz” (LISPECTOR, 1999a, p. 13). Ela que não conseguiu nada além de dar-se em vida para quem, hein? Para mim e para ti? Não. Para ninguém, “sim, o que te escrevo não é de ninguém. É essa liberdade de ninguém é muito perigosa” (LISPECTOR, 1980, p. 84), tão perigosa que precisamos ter cuidado de não crer que eu e tu sejamos eu e tu quando os dizemos, pois a criação literária, quando se liberta da literatura, “não se trata apenas de narrativa, [porque o que quer que seja narrativa já é outra coisa!] é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira” (LISPECTOR, 2017, p. 49).

Rodrigo S.M., com toda aquela ironia e humor negro de sua atuação, ele sabe que por sua escrita se inscreve o questionar, o soltar gritos de lamentação. “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito.” (LISPECTOR, 2017, p. 49).

Esse grito dado é nosso grito, nosso lamento, nosso “ai, de nós” que nos inscreve como memória, encarnada no corpo parco de Macabéa, como vibração sonora na boca de Pralini, inscreve-nos como música no meio do palco da vida. Não é por acaso, portanto que, na “dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector), após citar uma série de grandes compositores da música, leiamos: “a todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim” (LISPECTOR, 2017, p. 45).

Do mesmo modo, o autor de Ângela Pralini, que sabe ser seu ofício “o beijo no rosto de um morto...”, sabe que

Quando a gente escreve ou pinta ou canta gente transgredir uma lei. Não sei se é a lei do silêncio que deve ser mantido diante das coisas sacrossantas e diabólicas. Não sei se é essa a lei que é transgredida. Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita. (LISPECTOR, 1999a, p. 150).

É em nossa boca morta que sentimos os beijos que Clarice joga para a vida em cada palavra que pousava no papel. Porque ela soube sofrer a dor de tantas máscaras é que se abriu em sua escrita a dádiva desse acontecimento poético apropriante que nos toma o corpo, naquilo mesmo que o dá à luz, a criança nascente a cada instante-já se encaminhando para um destino que pouco a pouco se revela e nos compreende numa dignidade de ser pessoas que existem e não apenas gente que finda. Sim, porque mesmo Macabéa, em toda a sua incompetência para vida, mereceu ser *persona* (e quem é que pode se arrogar, diante da vida, em decidir o que é e o que não é digno, o que é e o que não é competente? A vida não é uma competição e), mesmo ela teve a sua hora da estrela, em que pareceu chegar mais perto de si própria, mesmo ela teve a dignidade de morrer como todo ser humano, sabendo de ser nem mais nem menos do que qualquer um de nós. E nós sabemos disso, não apenas por ser “indigno do ser humano não ser capaz de entender nada na vida” (LISPECTOR, 1999a, p. 152), mas, também, pela comoção extrema que sentimos ao acompanhar a agonia (nossa agonia!) de Macabéa morrendo, justo quando algo parecia querer nascer de seus ovários murchos; justo quando, pela primeira vez, ela ficara grávida de futuro e nós, inegavelmente, já a amávamos, porque ela, sendo o âmago do outro, já era nós mesmo.

Do mesmo modo, seguem os vários passos dessa caminhada que se quer dança e dança que se faz diálogo pulsante interpretado pelo autor-leitor-ator-personagem ao longo de *Um sopro de vida* e, sobretudo, no final deste último romance, quando Ângela Pralini anuncia as luzes do amanhecer, seu próprio amanhecer de personagem.

Ela diz: “Eu estou amanhecendo” (LISPECTOR, 1999a, p.159), e seu Autor em um só gesto distancia-se e aproximando-se dela e, esse, é o distanciar-se de si mesmo no extremo da proximidade do coração sagrado da vida: ele diz: “quanto a mim também me distancio de mim.

Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso.” (LISPECTOR, 1999a, p.159). E como o seu viver pleno já é o viver da personagem (como ele próprio já é plenamente obra de ficção), ele inevitavelmente se retira, se interrompe (perceba: ele não acaba ou finda), ele se recolhe, porque foi Ângela que interrompeu em sua vida abstrata, indo, como fica claro, “para terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se vive e revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias” (LISPECTOR, 1999a, p. 159).

Para finalizar estes vislumbres em que tento sintetizar uma possível interpretação dos romances de Clarice Lispector, e como eles elaboram a aprendizagem poética que é tornar-se, lembro de duas passagens da sua biografia:

A autora já acometida por um câncer no útero (vejam a trágica ironia!) e internada no hospital, mesmo assim, não parava de criar, não parava de gerar mundos. Ela programa viagens e planeja jantares para seus amigos. Ela cria vários fragmentos textuais, dentre eles, um em que retorna a uma mitologia pessoal fonético-etimológica acerca da origem de seu próprio nome familiar: Lispector diria algo como *flor no peito*, flor de lis ou lírios que brotam no peito. Clarice quer até o fim se certificar de ter dado para alguém essas flores que lhe brotaram antes que elas murchem com o calor de seu próprio corpo vivo. Ela quer ter certeza de ter dado tudo e, no devaneio criativo, em pleno leito de morte, dita diversas imagens e impressões à Olga Borelli, amiga que a acompanha nos últimos momentos. Em uma dessas imagens ditadas lemos: “Terei que morrer senão minhas pétalas se crestariam. É por isso que me dou à morte todos os dias. Morro e renasço” e, ainda, uma outra que diz: “O clímax de minha vida será a morte.” (LISPECTOR, *Apud.* GOTLIB, 2013, p. 601-604).

Isto parece deixar claro que a aprendizagem que Clarice experimenta e provoca, ou seja, a aprendizagem da vida não apenas como enredo de uma obra literária extrema do início ao fim, mas, a aprendizagem de saber que o ser só se manifesta pleno como ficção, entenda-se: o ser que somos somente se manifesta de verdade quando nos damos a criar e criar em face do limite extremo. A imagem da aprendizagem poética, que cada um dos romances da autora foi manifestando a seu modo e dentro de seus limites, se projeta como um modo de vida em que se intui a integridade do ser se dando, na reflexão da própria existência.

Tornar-se seria, mais uma vez, transfigurar-se em personagem de si, destino que fica mais evidente ainda neste último ato de Clarice, relatado por Olga Borelli, provavelmente, já bastante conhecido por quem se interessou pela biografia da escritora e que relembro aqui porque, de algum modo um tanto estranho, parece não apenas retomar a aproximação que fizemos entre a última fase de sua escrita com o filme de Bergman, mas, também, denunciar aquela energia de sobrevivência que é a vida se dando no corpo que morre:

Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama

e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice Olhou com raiva para enfermeira e, transtornada, disse:

- Você matou meu personagem!

(BORELLI, Apud. GOTLIB, 2013, p. 601-604).

Era assim a síntese que te faria. Toma ela para ti antes que se desfaça no chão como a mão de barro quem a escreveu. Ela não se sustenta.

O que faltava, então? Ah, tanta coisa... É que uma síntese não diz o atalho que promete. A síntese já não é a experiência. E, além disso, se há uma forma melhor para o que te escrevo – deve haver, certamente – será também coisa que se procura no próprio movimento de dizer. Que importa, agora, se este texto informaria melhor ou pior, assim ou assado, o que não tem forma? Que pretensão a minha, eu que sou, sem querer, um espelho muito opaco.

E eu tinha desistido de procurar, como te disse. Eu desisti. Desisto. Porque a luta é desigual. Porque pensei que podia ter tido uma ideia e já não sabia o que fazer com ela. Desistir, então, era a máscara que eu voluntariamente quis afivelar, porque tinha aprendido com G.H. que “desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação. Desisto, e terei sido a pessoa humana” (LISPECTOR, 2009, p. 176-177). Além disso, desistir da procura não precisa significar a negação da procura. Pode ser um outro jeito de deixá-la ser, já que ela, a procura em si, não desiste em nós.

Desistir também vai crestar e cair, mas, por enquanto, o rosto é nu, desencoberto e, as promessas, quebradas. De qualquer forma sinto que te devo um desfecho. Tento encontrar alguma coisa na areia do que te disse, alguma coisa que se abrirá no quando onde eu não sei, no vento que sopra e que é tua leitura. Há dias, há meses. Há. Ela sim, a coisa que não encontro, o fôlego que não tenho pra te dar, será nosso des-fecho.

Das coisas tantas que nos faltam, talvez, a maior ainda seja o dar-se.

Não. Não é nada disso. Escuta, nada parece acontecer no princípio. Mas, na falta que é esse nada, alguma coisa se dá e eu não vou perceber. Olha, é essa a aprendizagem. Olha, eu ainda nem deixei de ser o que era e já me tornei outro. É assim que não me alcanço, eu que jamais vou estar à altura da vida, mas minha vida alcança a vida e o que quer que eu não perceba, não sei se está aqui, é a isto que nos entrego.

Ouves as vagas? Ainda estamos naquela praia e a paisagem estende se aproximando cada vez mais para longe, a implícita tragédia do homem. Não há conclusão. Mas há ainda muito trabalho. E um dia eu fui pro mar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Werner. Mito, *physis* e o corpo sonoro no mundo. In.: CASTRO, Manuel Antônio de. (org.). *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009. p. 74-91.
- ALBERNAZ, Maria Beatriz Gonçalves Lysandro de. *Paidéia poética n'A cidade sitiada: um estudo de Clarice Lispector*. 2006. 291 f. Tese (Doutorado em Letras - Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A educação do ser poético. In.: *Revista Arte e educação*. Rio de Janeiro. v.3, n.15, p. 16, out. 1974.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: Introdução à filosofia*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.
- _____. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BACCARIN, Maria Clara. *A poética ontológica de uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 2008. 138 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara. 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Tradução de N. Telles; organização e notas de Suzanne Bachelard. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Clarice Lispector e a crítica. In: BAILEY, Cristina Ferreira Pinto; ZILBERMAN, Regina. (Orgs.). *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007.
- BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior que o mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *Writing degree zero*. Translated from french by Annet Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 8 ed. rev. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio (Org.). Walter Benjamin. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BLOOM, Harold. Poemas. In.: *Como e porque ler*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Simões, 1969
- CANDIDO, Antonio. No raio de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARREIRA, Luciana Brandão. *Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector: no limiar entre literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2014.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *A arte em questão: as questões da arte*. (Org.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- _____. *A arte, o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- _____. *A construção poética do real*. (Org.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. *O acontecer poético – A História Literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- _____; FAGUNDES, Igor; FERRAZ, Antônio Máximo (organizadores). *O educar poético*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014a.
- _____. FAGUNDES, Igor; FERRAZ, Antônio Máximo; TAVARES, Renata (organizadores). *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014b.
- CECIM, Vicente Franz. *Viagem a Andara oO livro invisível*. Belém, PA: Paka-Tatu, 2020.
- CHEREM, Lúcia Peixoto. *As duas Clarices – entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec*. Curitiba: Editora da UFPR, 2013.
- CHIAPPINI, Ligia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: PONTIERI, Regina Lúcia. (Org.) *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 235-268.
- CRESCENZO, L.. *História da Filosofia Grega - Os pré-socráticos*. Editorial Presença: Lisboa, 1988.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. (Coleção Os Pensadores) .São Paulo: Editora: Nova Cultural, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- ELIOT, T.S.. *Poesia*. (Obra completa). Vol. 1. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- ESPINOSA, Benedictus de. *The collected works*. Org. Edwin Curley. v.1 Princeton: Princeton University Press, 1985.
- FERRAZ, Antônio Máximo... [et al.]. *Poética e diálogo: caminhos de pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- G., Claudio Dias. *Clarice Lispector & Friederich Nietzsche: um caso de amor fati*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GALERA, Fábio. Do caminhar poético, ou de quando o educador saiu a poetizar. In.: CASTRO, Manuel Antônio de; FAGUNDES, Igor; FERRAZ, Antônio Máximo (organizadores). *O educar poético*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014a. pp. 81-100.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d., p. 145
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- GUIDA, Angela. *A poética do tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.
- _____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio e Castro. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, agosto de 2006.
- _____. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do logos*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- _____. *Introdução à metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- _____. *Língua de tradição e língua técnica*. Tradução de Mario Botas. Lisboa: Vega, 1995.
- _____. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. "A Sentença de Anaximandro". Trad. Ernildo Stein. In: *Os Pré-socráticos: Fragmentos, Doxografia e Comentários – Os pensadores*. 2ª Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 370p.
- _____. *Sobre a essência do fundamento. A determinação do ser do ente segundo Leibniz. Hegel e os gregos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.

- _____. *Serenidade*. Tradução de Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- _____. "Ciência e pensamento do sentido", trad. Emmanuel Carneiro Leão. In: _____. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HELENA, Lúcia. *Aprendizado de Clarice Lispector*. Littera, Rio de Janeiro, 5(13): 99-104, jan./jun. 1975.
- _____. *Nem musa, nem medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói: EDUFF, 1986.
- HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo e Edusp, 2012.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. Adapt. Versão Brasileira: Monica Stahel. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, 1433 p.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2013.
- _____. *O desespero humano*. Temor e tremor. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. (Coleção os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Vol.1 e 2. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- _____. O corpo, a terra e o pensamento. In.: CASTRO, Manuel Antônio de. (Org.). *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 58-73.
- LIMA, Luís Costa. "Clarice Lispector", in *A literatura no Brasil*. Dir. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, volume V, 1970.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Água viva*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- _____. *Água viva* [edição com os manuscritos e ensaios inéditos]. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2019
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *A hora da estrela*. [edição com os manuscritos e ensaios inéditos]. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- _____. *A maçã no escuro*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. *O lustre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. *Todos os contos*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- _____. *Clarice na cabeceira: crônicas*. Organização de Tereza Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- _____. *Clarice na cabeceira: romances*. Organização, introdução e apresentação de José Castello. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- _____. *Clarice Lispector*. Coleção Encontros. Organização de Evelyn Rocha; Apresentação de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011b.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- MARTINS, Max. *Para ter onde ir: poesia*. Belém: Ed. Ufpa, 2016
- MATTAR, João. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Pearson, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2- ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NASCIMENTO, Evandro. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NICOLA, Ubaldo. *Antologia ilustrada*. Das origens à Idade Moderna. São Paulo: Globo, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- _____. *Além do bem e do mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A Origem da tragédia*. Tradução de Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro Ed., 2004.
- _____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César e Souza. São Paulo:

- Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Humano demasiadamente humano*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- _____. *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- _____. O trabalho da interpretação e a figura do intérprete na literatura. In: BOSI, Alfredo (Org.). *A literatura brasileira: ensaios, criação, interpretação e leitura de texto literário*. Vol.II. São Paulo: Norte Ed., 1986, p. 73-82.
- OSHO. “A síntese suprema”. In.: _____, *Tao*. Tradução de Leonardo Freire. São Paulo: Cultrix, 2014.)
- PATRÍCIO, Manuel Ferreira. Perenidade da *Aretê* como horizonte apelativo da Paideia. Sobre a excelência em educação. In: *Revista Portuguesa de Ciência do Desporto*. vol.8 no.2 Porto Aug. 2008.
- PARMÊNIDES. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. *Fragmentos: sobre a natureza*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. *Da natureza*. Tradução de Jose Gabriel Trindade Santos (modificada pelo tradutor). São Paulo: Loyola, 2002.
- PAZ, Octávio. A tradição da ruptura; revolta do futuro. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. Organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. “Cancioneiro”, In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PÍNDARO. *Odes Píticas para os Vencedores*. Tradução de Antônio Caeiro. Lisboa: Prime Books, 2006.
- PLATÃO. *Diálogos: Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes: Coordenação Benedito Nunes. — 2. ed. rev. — Belém: EDUFPA, 2007.
- _____. *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação Benedito Nunes. — 2. ed. rev. — Belém: EDUFPA, 2002.
- _____. *A República (Politéia)*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação Benedito Nunes & Victor Sales Pinheiro. — 4. ed. rev. e bilíngue — Belém: ed.ufpa, 2016.

- PLUTARCO. *Moralia*, Volume II. Translated by Frank Cole Babbitt. Loeb Classical Library 222. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1922.
- REALE, Giovanni e ANTISERI, Dário. *História da filosofia*. Vol. III. 4ª ed. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1990.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- ROSA, João Guimarães. *Primeira estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o Romance Moderno*. In: Texto/Contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSSINI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector – a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTIAGO, Silvano. Apresentação da crônica “Morte de uma baleia”. In.: LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira: crônicas*. Organização de Tereza Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- SANTORO, Fernando. Uma dialética feminina no Banquete de Platão? *Revista tempo brasileiro*. jul.-set. – nº 194, 2013, p. 51-63.
- SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009a.
- _____. *A arte de conhecer a si mesmo*. Tradução de Jair Barboza e Silvana Cobucci Leite. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b.
- SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”, in: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SÊNECA, Lúcio Anneo. *Sobre brevidade da vida*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico*. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo, Paulus, 1996.
- SILVA, Gilson Antunes da. *Fragmentos desejantes em devir : uma leitura de Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras: Salvador, 2010.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A poética dionisíaca de Clarice Lispector”, in *Tempo Brasileiro* nº 130/131. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, julho/dezembro de 1997, pp. 123-143.
- _____. “A epigênese do pós-moderno.” *Revista Tempo Brasileiro*, 84: 32/60, jan-mar, 1986.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector, figuras da escrita*. Minho: Universidade do Minho, Centro de estudos humanísticos, 2000.
- _____. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

- SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Seleção, tradução e organização de Regina Prybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Um amor feliz*. Seleção, tradução e organização de Regina Prybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TAVARES, Renata. *Do silêncio à liberdade: Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, jan./mar. 1997., n. 128, p. 7-18.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução, a apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos. [Introdução de Bertrand Russell]. 3 ed. 2. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- ZI, Lao. *Dao de jing*. Tradução de Mario Bruno Sproviero. 4 edição. São Paulo: Hedra, 2014.