

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CÁTIA CASTILHO SIMON

**NOS LABIRINTOS DA REALIDADE, UM DIÁLOGO DE CLARICE
LISPECTOR COM MACHADO DE ASSIS.**

PORTO ALEGRE

2009

CÁTIA CASTILHO SIMON

**NOS LABIRINTOS DA REALIDADE, UM DIÁLOGO DE CLARICE
LISPECTOR COM MACHADO DE ASSIS.**

Tese de Doutorado na área especialidade de
Estudos de Literatura/
Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-
Africanas, apresentada como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio
Grande
do Sul.

Orientadora: Prof.Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre

2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aluna: Cátia Castilho Simon

Título do trabalho: Nos Labirintos da Realidade, um diálogo de Clarice Lispector com Machado de Assis.

Tese de doutorado em Literatura Brasileira, para a obtenção do título de Doutora em Literatura

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Centro de Pós-Graduação e Pesquisa
Faculdade de Filosofia e Letras
Literatura Contemporânea

Data da aprovação:

Banca Examinadora:

Ana Maria Lisboa de Mello

Juracy Assmann Saraiva

Maria do Carmo Campos

Com amor, ao Simon e aos meus filhos, Tiago, Carla e
Ramiro.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, meu agradecimento à orientadora, Márcia Ivana de Lima e Silva, pela orientação, confiança, apoio, incentivo, amizade e generosidade.

Às professoras Maria do Carmo Campos, Juracy Assmann Saraiva e Ana Maria Lisboa de Mello por aceitarem participar desta banca examinadora na defesa da minha tese.

À Fundação Casa de Rui Barbosa que gentilmente atendeu minhas solicitações de acesso a documentos de pesquisa, referentes ao espólio de Clarice Lispector, fazendo a devida intermediação com o filho da escritora

À Lúcia Riff que auxiliou na intermediação com o filho da escritora, possibilitando-me fazer cópias de documentos inéditos.

Ao meu companheiro Simon, por acreditar que era imprescindível ir até o fim, proporcionando-me condições concretas e afetivas.

À querida comadre Dione, amiga, companheira de todas as horas e revisora deste trabalho.

Aos amigos, Beatriz Gil, Homero Araújo, Luis A. Fischer pelo atendimento imediato às solicitações bibliográficas e troca de idéias.

A todos os colegas e professores do doutorado que contribuíram para meu crescimento e amadurecimento acadêmico e profissional.

Aos meus alunos e colegas da Escola Municipal Gabriel Obino que também têm me ensinado sobre a vida, sobre o ser humano.

Aos demais amigos, que felizmente existem e que são fundamentais para tornarem a nossa existência alegre, diversificada e instigante.

Ao meu pai, que despertou na minha infância o amor pela leitura e, mais tarde, o amor e a dignidade do trabalho.

Às minhas tias Marilza, Nilza, Dilza, por tudo que têm sido na minha vida.

À minha mãe que me legou o sangue baiano, responsável pelo olhar acolhedor das diferenças culturais.

Não te escrevi sobre o teu livro de contos (Laços de Família) por puro encabulamento de te dizer o que penso dele. Aqui vai: é a mais importante coleção de histórias publicadas neste país na era pós-machadiana.

Érico Veríssimo, escritor e amigo de Clarice

Mesmo os grandes homens só são verdadeiramente reconhecidos e homenageados depois de mortos. Por quê? Porque os que elogiam precisam se sentir de algum modo superior ao elogiado, precisam conceder.

Clarice Lispector (PCS)

Não gosto de lágrimas, ainda em olhos de mulheres, sejam ou não bonitas; são confissões de fraqueza, e eu nasci com tédio aos fracos. Ao cabo, as mulheres são menos fracas que os homens, — ou mais pacientes, mais capazes de sofrer a dor e as adversidades... Aí está; tinha resolvido não escrever mais, e lá vai uma página com a sombra da sombra de um assunto.

Machado de Assis (MA)

RESUMO

Este projeto “Nos labirintos da realidade, um diálogo de Clarice Lispector com Machado de Assis” coloca-se como uma reflexão atual e necessária acerca da produção clariceana, situando-a à luz deste cruzamento, na contemporaneidade. Reafirma-se o caráter inovador da prosa da escritora que, com a mesma intensidade de Machado de Assis, provocou o estranhamento em sua época. Para tanto, esta análise privilegiará as seguintes obras dos escritores: *Perto do coração selvagem* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por serem as “inaugurais” tanto da escritora quanto de uma nova fase no escritor. Também foram incluídas *A hora da estrela* e *Memorial de Aires* por serem suas últimas produções. Diversos são os fios que permeiam esta interlocução e que estão organizados da seguinte maneira: a) o trânsito pela crítica sobre Clarice Lispector e Machado de Assis, a fim de pontuar questões e aspectos relevantes em suas obras e que já indicam o diálogo; b) a análise dos elementos da estrutura narrativa, tais como o tempo, a história, o ponto de vista, o narrador e sua relação com o leitor e o diálogo entre eles; c) o reconhecimento das marcas de um estilo zigzagueante ou de uma prosa ensaística, o dialogismo; d) o adentrar pelos secretos caminhos da realidade que subjazem à linguagem e se deparam com o mito, na contramão do esperado, com o uso de inusitadas metáforas, com a criação de sentidos que desvelam a realidade e desnudam o *status quo*. No processo de análise, foi usado, como subsídio, o importante texto de Jorge Luis Borges, *Kakfa y sus precursores*, visando ao procedimento indicado pelo escritor argentino de, a partir da realidade dos escritores, olhar para trás e encontrar precursores. Nesse sentido o diálogo de Clarice com Machado torna-se mais agudo, uma vez que alguns procedimentos que causaram estranhamento na escritora já estavam concretizados nele, como, por exemplo, a atenção às coisas miúdas, à alma humana, ao detalhe aparentemente, inocente, o diálogo do narrador com o leitor, a prosa ensaística, os temas bíblicos e os ditos populares tratados a contrapelo, na perspectiva de Walter Benjamin, outro teórico importante neste trabalho. Além dele, Roland Barthes, Ernest Cassirer, Alfredo Bosi, Augusto Meyer, Antonio Candido, Benedito Nunes, Silviano Santiago, Lúcia Helena, Leyla Perrone-Moysés, Lúcia Miguel-Pereira, Nádía Gotlib, Marta de Senna, Juracy Assmann Saraiva, entre outros.

RÉSUMÉ

Dans les labyrinthes de la réalité, un dialogue entre Clarice Lispector et Machado de Assis, constitue une réflexion actuelle et nécessaire sur la production de Clarice Lispector, à la lumière de cette interlocution envisagée d'un point de vue contemporain. Elle réaffirme le caractère innovateur de la prose d'une écrivaine qui, aussi intensément que Machado de Assis, a suscité à l'époque un sentiment d'étrangeté. Le présent travail propose de centrer son analyse sur deux ouvrages « inauguraux » : *Près du cœur sauvage*, le premier roman de Clarice Lispector et *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, caractéristique d'une nouvelle phase de Machado de Assis, ainsi que sur leur dernière production : *L'heure de l'étoile* de Clarice Lispector et *Mémorial de Aires* de Machado de Assis. Les fils qui tissent cet échange sont divers et organisés de manière suivante : a) étude de la critique existante sur les deux auteurs, afin de mettre l'accent sur des questions et des aspects importants de leurs œuvres qui fournissent déjà des indices de ce dialogue ; b) analyse des éléments de la structure narrative tels que le temps, l'histoire, le point de vue, le narrateur et sa relation au lecteur, le dialogue entre eux ; c) reconnaissance des signes d'un style zigzagant ou d'une prose essayiste, le dialogisme ; d) accès aux chemins secrets de la réalité sous-jacents au langage et qui recourent, contre toute attente, aux métaphores singulières, à la création de sens qui dévoilent la réalité et mettent à nu le *status quo*. Dans le processus d'analyse, le texte significatif de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, *Les précurseurs de Kafka*, est utilisé en complément pour rencontrer les précurseurs qui se cachent derrière la réalité des deux auteurs. Partant de là, le dialogue entre Clarice Lispector et Machado de Assis apparaît plus vif. En effet, certains procédés qui ont suscité ce sentiment d'étrangeté en face de l'œuvre de Lispector étaient déjà présents chez Machado de Assis, à l'exemple de l'attention aux petites choses, à l'âme humaine, au détail en apparence innocent, au dialogue du narrateur avec le lecteur, à la prose essayiste, aux thèmes bibliques et au langage populaire. Des éléments traités à contresens et selon la perspective de Walter Benjamin – autre théoricien important abordé dans ce travail. Sans oublier les contributions de Roland Barthes, Ernest Cassirer, Alfredo Bosi, Augusto Meyer, Antonio Candido, Benedito Nunes, Silviano Santiago, Lúcia Helena, Leyla Perrone-Moysés, Lúcia Miguel-Pereira, Nádia Gotlib, Marta de Senna et Juracy Assmann Saraiva, entre autres.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Apresentação | 10 |
| 1 Itinerários: Nos caminhos da realidade – A crítica clariceana e a crítica machadiana | 14 |
| 2 A Estrutura da Narrativa | 40 |
| 2.1 O tempo e o conceito de história | 40 |
| 2.2 A história e o conceito de verossimilhança | 50 |
| 2.3 O ponto de vista, a história e o contexto | 53 |
| 2.4 A visão caleidoscópica | 56 |
| 2.5 A fruta dentro da casca: o narrador e a obliquidade | 69 |
| 2.6 O narrador e a relação com o leitor | 75 |
| 2.6.1 O diálogo do narrador com o leitor | 83 |
| 3.O estilo, a narrativa ensaística | 93 |
| 3.1 Vantagens da dúvida | 93 |
| 3.2 Ébrios, porém lúcidos | 95 |
| 3.3 Da crônica para o ensaio e vice-versa: trânsitos | 97 |
| 3.4 Obras difusas | 100 |
| 3.5 Arrancando máscaras..... | 104 |
| 3.6 Linhas quebradas, sinuosas | 105 |
| 3.7 Ziguezagueando | 109 |
| 4. “As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte” : A Linguagem, a relação a contrapelo com o mito e os limites da representação | 117 |
| 4.1- “Agora sou uma víbora sozinha” – Metáforas..... | 143 |
| 4.2 “Deus é velho, e é a melhor leitura que há.” - A fonte bíblica..... | 147 |
| 4.3 “Quem viaja à noite olha pela janela e não dá adeus.” - Os ditos populares..... | 151 |
| 4.4 “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?” - O enfoque metalinguístico..... | 153 |
| 4.5 “Eis aí o drama, eis aí a ponta da orelha trágica de Shakespeare” - As citações..... | 162 |
| Atando as pontas, se é que isso é possível..... | 167 |
| Referências | 190 |

APRESENTAÇÃO

Os machadianos mais convencionais certamente torcerão o nariz para a pretensão desta tese. Confio que outros machadianos, menos convencionais, venham a considerar como uma boa possibilidade não só para adentrar no universo clariceano, como também retomar, quem sabe, um outro Machado entre tantos que ele foi, mais inquietante ainda, se é que isso é possível.

As clariceanas ortodoxas também torcerão o nariz para esta busca de confluências: “Logo com o Machado?” No entanto, trago alguns pesquisadores e estudiosos que também já apontaram tal intersecção: Lúcia Helena, que publicou algumas ideias em *Nem Musa nem Medusa*, Ricardo Iannace, em *A Leitora Clarice Lispector*, que pretendo referir ao longo deste trabalho e, ainda, o professor Flávio Aguiar, na arguição da minha dissertação de mestrado em dezembro de 1997, quando apontou a continuidade da pesquisa do diálogo de Clarice com Machado no doutorado. Disse, na época, já haver pensado nesta possibilidade de trabalho, encorajando-me, de certa forma, a fazê-lo.

A ideia de buscar essas confluências surge da leitura de Clarice Lispector, na perspectiva que Borges havia apontado em *Kafka y sus precursores*. Antes disso, a pertinência do referencial teórico de Borges faz-se imprescindível para este estudo, uma vez que

No Brasil, os seus leitores não cessam de estabelecer parâmetros comparativos entre a literatura de Borges e a de nossos maiores representantes, notadamente quando se trata de interpretar a literatura fora dos princípios de verossimilhança, como é o caso de Machado de Assis (SOUZA, 1999, p.20).

Arrigucci Jr. corrobora esta ideia, ressaltando como a literatura de Borges se parece muito com a de Machado:

É curioso observar como Borges, que sob vários aspectos se parece tanto com Machado de Assis – para ele, ao que tudo indica, completamente desconhecido –, também com a técnica da narração mostra a mesma semelhança. (...)se ligam até certo ponto, a uma tradição comum, em que contam entre outros fatores, os reflexos do conto filosófico (1995, p.17, nota1).

Recentemente houve a publicação de Machado e Borges de Luis Augusto Fischer que indica pontos congruentes na produção literária destes grandes escritores, ambos formativos e clássicos. Nesse sentido, o diálogo de Clarice com Machado é reforçado, uma vez que observamos também a influência borgeana no trabalho da escritora. Entre as diversas questões apontadas pelo crítico, destaco a de que Machado, tanto quanto Borges, repensaram o papel da cor local nas respectivas produções literárias: “nenhum dos dois aceitou a ideia de que fosse preciso permanecer exclusivamente nos temas locais para ajudar no processo, o que, no entanto, não significava que qualquer um dos dois se sentisse obrigado a renunciar aos temas locais” (FISCHER, 2008, p.82-3).

Clarice, na perspectiva do precursor Machado, tem em Borges a continuidade e atualização deste diálogo. Antonio Candido, em *Literatura e subdesenvolvimento*, ressalta o fato de Machado, Borges e Clarice terem superado a expectativa de reproduzir, através da literatura a cor local, o pitoresco. Isso não quer dizer que os escritores abriram mão da presença da região, dos valores culturais implícitos ou explícitos no país. Para o crítico, não era possível exigir de Clarice Lispector nem de Cortázar, como outrora foi de outros escritores, que expressassem o vocabulário e a realidade regional, pois ambos praticavam “uma espécie de nova literatura, que ainda se articula de um modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo” (CANDIDO, 1989, p.162). A consciência do subdesenvolvimento deveu-se muito ao romance social dos anos 30 e 40, no século XX, por essa razão cobrava-se dos escritores a continuidade da produção nessa perspectiva. A aguda sensibilidade de Clarice, bem como a de Borges e Machado, busca o que está escamoteado, ilumina os secretos caminhos dos labirintos da realidade.

Esta confluência de estilos entre Machado e Borges, ainda que os faça trilhar caminhos diversos, leva-os a um destino semelhante, reforçando minha intenção, neste trabalho, de usar, em alguns momentos, também o referencial de Borges, costurando algumas hipóteses ou conclusões. Clarice e Machado serão examinados à luz da luneta do “século de Borges” (SOUZA, 1999):

Na virada do século, constata-se o poder de uma literatura que se notabilizou pelo altíssimo grau de potencialidade e de desapego aos marcos históricos, ao retraduzir poéticas narrativas que pertencem tanto ao século passado quanto ao atual. Se ainda a estética de *fin de siècle* vale-se da indefinição de estilos e da releitura dos vazios da modernidade, Borges permanece, inevitavelmente como uma das agudas vozes do presente (p. 40).

Ao longo do trabalho, também estarei procedendo com a leitura alegórica, nos termos colocados por Kothe na interpretação da obra de Walter Benjamin. A alegoria tem servido à manutenção do status quo: “A leitura alegórica procura acompanhar esse movimento, essa insistente busca do outro (em que acena, mas não encerra a identidade) (...) a leitura e relembra a todo momento que o texto é contexto estruturado verbalmente” (KOTHE, 1986, p. 75). O procedimento da leitura a contrapelo, bem como o lusco-fusco benjaminiano serão adotados neste trabalho, a fim de provocar iluminações nos menos acessíveis recônditos da realidade.

O estudo do diálogo entre Clarice Lispector e Machado de Assis aponta aspectos da modernidade no romance brasileiro que, para João Alexandre Barbosa, tem início em Machado de Assis, alcançando um certo apogeu com Clarice Lispector. Benedito Nunes amplia essa discussão ao indicar que o romance moderno ao desconfiar das aparências, bem como desta relação direta com os fatos, reafirma o senso realista deste modo de expressão, delegando à linguagem a indiscutível primazia que, como bem aponta Clarice, jamais dissocia forma de conteúdo.

Para tanto, esta análise iniciará considerando a produção da escritora numa tentativa de reproduzir o caminho outrora percorrido. Logo após, abordará também aspectos gerais de Machado de Assis, os quais julgo pertinentes ao diálogo empreendido por Clarice com o mestre. As obras que se constituem objeto deste trabalho são as seguintes: *Perto do coração selvagem*

e *A hora da estrela* de Clarice Lispector, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires* de Machado de Assis¹. Essa escolha advém do fato de *PCS* e *MPBC* serem, ainda que inicialmente colocadas sob suspeita, deflagradoras do reconhecimento da qualidade literária dos autores, bem como *MA* e *HE* as que finalizam suas produções.

Por vezes, recorrerei a outros romances dos escritores, bem como a seus contos e suas crônicas. A partir do segundo momento, serão evidenciadas questões da estrutura da narrativa, em especial a questão do tempo, o conceito de história e o de verossimilhança, assinalando marcadamente o diálogo entre esses escritores, bem como a problemática do narrador (narrador/autor), o ponto de vista, o diálogo com o leitor, a obliquidade. No terceiro momento, discutirei aspectos da narrativa ensaística, outro procedimento comum aos dois escritores, denotadores de um estilo muito particular. No quarto momento, refletirei sobre a linguagem e a sua relação com o mito, bem como os limites da representação. Abordarei nuances presentes na obra de Clarice e Machado, como a referência à Bíblia, o uso de citações, a presença dos ditos populares, a escrita e a reflexão sobre a mesma, num claro procedimento de metalinguagem.

É certo que ambos escritores trataram a linguagem com radicalidade e parcimônia ao mesmo tempo. Em suas obras não há a abundância de adjetivos, mas uma riqueza nas metáforas e comparações inusitadas², fazendo-nos vislumbrar o novo, o imperceptível a “olho nu”. No quinto e último momento, que denomino “Atando as pontas, se é que isso é possível”, apresentarei as considerações finais que pretendem ratificar o argumento que Clarice Lispector faz de Machado de Assis, além de tudo o que foi, também um precursor seu, reiterando um diálogo pelos labirintos da realidade.

¹ As obras serão indicadas pelas seguintes abreviaturas ao longo do trabalho: *PCS* (Perto do coração selvagem), *HE* (*A hora da estrela*), *MPBC* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), *MA* (*Memorial de Aires*).

² No que se refere a Machado, essa questão é abordada por Dirce Côrtes Riedel, no livro *Metáfora – o espelho de Machado de Assis*.

1 ITINERÁRIOS: NOS CAMINHOS DA REALIDADE – A CRÍTICA CLARICEANA E A CRÍTICA MACHADIANA

Em relação à produção de Clarice Lispector, é importante referir o ensaio de Ligia Chiappini, *Clarice e a crítica – uma perspectiva integradora*, considerando diferentes leituras da obra da escritora. O artigo chama a atenção para a já conhecida análise de Benedito Nunes, referência obrigatória para os estudiosos de Clarice. Eu diria análise quase definitiva, uma vez que é impossível estudar Clarice Lispector sem beber nesta apropriada fonte.

Ao ler Benedito, pensei que nada mais poderia ser dito sobre Clarice, ali estava tudo. Eis que surgem outros e variados estudiosos que trazem novidades em suas leituras, mas todos fazem ou fizeram algum percurso em Benedito.

Voltando ao artigo de Ligia, a ensaísta ressalta que o “cruzamento do ser e o tempo com a condição feminina foi desvendado em caráter pioneiro por Gilda de Mello e Souza em *Vertiginoso relance*³. A estudiosa tenta integrar à questão existencial e à questão feminina a questão social. Esse artigo procura dar uma dimensão do quão atual é a perspectiva clariceana e o quanto foram apropriadas as discussões suscitadas por sua obra. Sem entrar em qualquer exagero na perspectiva social feminista, Ligia apresenta-nos observações calcadas em pontos de vista diferenciados, mas relevantes o bastante para serem agregados à fortuna crítica da escritora.

³ Ligia cita uma conversa com Gilda que confessa a sua estranheza por ser pouco citado o seu artigo, p.237. Chiappini, Ligia. *Clarice e a crítica – uma perspectiva integradora*. In: Leitores e leituras de Clarice Lispector. Org. Regina Pontieri. SP: Hedra, 2004. Esse artigo, por solicitação minha, foi gentilmente enviado pelo professor Jaime Ginzburg/USP à minha orientadora, Márcia Ivana.

Ligia também registra uma crítica social negativa à obra de Clarice, não para reforçá-la, ao contrário, para contrapor-se. Essa questão aparece sob o título de *Serviços e desserviços da crítica*. A tal crítica é relativa ao conto *A menor mulher do mundo* que faz parte de *Laços de família* e consta em *A negritude* de Kameta Platt (Race and gender representations in Clarice Lispector. *A menor mulher do mundo* and Carolina Maria de Jesus *Quarto de despejo* – In: Afro-Hispanic review, volume XV, nº 1-3, 1992). Em resumo: para Kameta, Clarice, ao contrário de Carolina de Jesus⁴, desrespeitaria a raça negra. Para Ligia, quem conhece a obra de Clarice vê nas comparações que a escritora faz com a menor mulher do mundo e os animais

um respeito quase religioso, por considerá-los mais próximos das origens da humanidade. Basta ler os textos que dedica aos bichos para perceber que a comparação de Pequena Flor com o macaco ou o cachorro não a desmerece, pelo contrário, a enaltece (CHIAPPINI, 2004, p.251).

Em uma de suas crônicas no *Jornal do Brasil*, *A explicação que não explica*, Clarice comenta do surgimento de algumas histórias, entre elas, a de *A menor mulher do mundo*:

Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou romance. Depois que se despregam de mim, também eu os estranho. Não se trata de transe, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito. Alguma coisa, porém, posso tentar reconstituir, se é que importa, e se responde ao que me foi perguntado. [...] ‘A menor mulher do mundo’ me lembra domingo, primavera em Washington, criança adormecendo no colo no meio de um passeio, primeiros calores de maio – enquanto a menor mulher do mundo (uma notícia lida no jornal) intensificava tudo isso num lugar que me parece o nascedouro o mundo: África. Creio que este conto vem do meu amor por bichos; parece-me que sinto os bichos como uma das coisas mais próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos, nunca se poupando, nunca se gastando (LISPECTOR, 1992, p. 254-5).

⁴ *Quarto de despejo* é o diário em que Carolina de Jesus registra seu sofrido cotidiano de mãe favelada, catadora de lixo. Nele encontramos confissões de uma mulher que, a despeito de sua condição miserável, luta para manter sua dignidade e a de seus filhos.

A própria escritora nos demonstra o quanto de respeito e afeto destinava aos seres vivos, em especial, aos animais. Não foi Clarice quem inventou a associação da África como o nascedouro da humanidade, há pesquisas que apontam isso. A escritora não rebaixa a mulher africana, a negra, à menor mulher do mundo, ao contrário, concede-lhe uma dignidade facilmente aceitável para os animais, mas dificilmente aplicada aos negros, mulheres, crianças e velhos. Ela escreve com muita sabedoria, parte de um ponto de vista culturalmente aceito e referenciado como o dos Estados Unidos, tangencia a dignidade dos animais e vai aportar na África, destino de milhões de oprimidos e oprimidas.

Ligia busca também em Lúcia Helena a valorização do conto, lendo a ênfase na simplicidade, no não-saber: “na carência como passagem-limite para o sublime” e, benjaminianamente, a exposição do “lado melancólico e rejeitado da história, concebida como progresso” (HELENA, 1997, p.25).

No artigo referido de Ligia, a ensaísta afirma que nos temas de minorias, além da já citada questão da negritude, estão contemplados o judaísmo, a questão feminina, o Bildungsroman feminino, o tão discutido enfoque social ou a ausência deste, segundo apontam alguns críticos. O engajamento de Clarice, ainda segundo a autora, “aparece na presença dos cegos, dos pobres, das empregadas domésticas...” (CHIAPPINI, 2004, p. 241). Sobre esta questão, podemos referir também a tese de doutorado de Medeiros (2003), *Luzes difusas sobre o verde-amarelo: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector*, um exercício de análise da representação de questões relativas à história, à cultura e à sociedade brasileiras. Cabe ainda citar Antonio Candido que reforça o argumento colocado por Ligia:

a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando nele o sentimento dos valores sociais (2000, p.19).

Nem Clarice nem Machado reforçaram valores da sociedade vigente; antes os colocaram na berlinda, para que fossem desnudados pela palavra. Há

muito que se examinar de que maneira o externo se torna interno⁵ principalmente na obra de Clarice Lispector.

Vale a pena ressaltar que Ligia contrapõe-se ao que Fábio Lucas e Luiz Costa Lima haviam afirmado sobre a obra de Clarice: “seria incapaz de ir além das situações meramente singulares” (CHIAPPINI, 2004, p. 245). Para Ligia, Clarice “queria revelar o mundo a partir do desvendamento dos esquemas perceptivos e narrativos rotineiros que o encobrem” (idem, *ibidem*), ou seja, adentrar nos caminhos nem sempre evidentes da realidade, por tortuosos caminhos subterrâneos, quem sabe. “O social em Clarice é, apesar de toda a dissimulação e sofisticação, gritante, inquietante, luminoso, para não dizer, óbvio” (idem, p.246). Talvez, por estarmos tão sedentos de textos que contestassem explicitamente na época, a ditadura militar ou que denunciassem o *status quo*, não percebemos a dimensão profundamente humana e, conseqüentemente, social, na literatura clariceana. Para a escritora, essa denúncia não poderia ser do óbvio, do que está evidente na realidade, mas do que se escondia sob a aparência até mesmo das bandeiras libertadoras da esquerda política e, logicamente, da realidade. Para Clarice, não era possível desvincular forma e conteúdo. Por essa razão, o conteúdo humano nos dá, ao revés, desenhos sociais.

É importante precisarmos a riqueza da época em que Clarice Lispector viveu. Não só por ter agregado às suas experiências a vivência no exterior e ter acesso a culturas diversificadas, mas pela riqueza da época mesmo, configurando um “pensamento alargado”. Luc Ferry, em *Aprender a viver*, comenta que Kant foi o primeiro a referir-se ao “pensamento alargado”. Para Ferry, a aprendizagem de novas línguas provoca o alargamento da visão “e afasta os limites naturais do espírito atado à sua própria comunidade – que é o arquétipo do espírito limitado” (2007, p.171-2). Nesse sentido, Machado de Assis também possuía um “pensamento alargado”; mesmo sem ter arredado o pé do Brasil, dominava os idiomas inglês e francês.

A escritora nasceu em 1920, na Ucrânia, chegou ao Brasil com dois meses de idade, segundo o que nos informa sua biógrafa Nádya Gotlib em

⁵ Isso acontece, segundo Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, p.8, quando o elemento externo, social é “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.”

Clarice, uma vida que se conta (1995, p.63). A Revolução Russa em 1917 provocou reflexos na política internacional em todo mundo, ao longo do século XX.

A repercussão desse evento na Grande Rússia e na Pequena Rússia fez com que a região da Ucrânia, berço da escritora, fosse mais uma vez palco de desentendimentos e lutas, provocando assim o exílio voluntário de muitos, entre eles, a família da escritora. Em 1922, a Ucrânia é integrada à União Soviética, junto com mais quatorze países até 1991. Sua formação aconteceu em meio a divergências políticas, ao longo dos séculos. Várias foram as lutas em que esse país perdeu territórios na parte ocidental para a Polônia, Hungria e Áustria nos séculos XIV a XVI. As partes oriental e central foram integradas ao Império Russo. A Ucrânia é um país que teve uma curta independência, durando apenas alguns meses após a queda do Império Russo e Austríaco. Em 1919 foi invadida a leste pela Rússia e a oeste pela Polônia que permaneceu lá até 1939. A Ucrânia proclama finalmente sua independência somente em 24 de agosto de 1991. Ainda é latente no país a disputa entre as tendências pró-ocidente e pró-russa⁶.

Clarice Lispector, segundo Nadia Gotlib em conferência sobre o livro fotobiográfico⁷, disse que jamais quis retornar à Ucrânia, mesmo quando residia na Europa com seu marido e filhos. Isto revela o quanto sua peregrinação para sair desse país com seus genitores havia deixado marcas. O primeiro capítulo do livro, *Clarice fotobiografia, Da Ucrânia ao Brasil: em exílio*, podemos observar o mapa com as principais cidades e países assinalados no percurso empreendido pela família Lispector rumo ao Brasil. O capítulo recorre a mapas, fotos, excertos de cartas e ao livro de Elisa Lispector, *O exílio*. É comovente ver e ler elementos que perpassaram os primeiros anos de vida daquela que viria alcançar o ponto mais elevado da expressão na literatura brasileira, Clarice Lispector. Benjamin Moser, em recente publicação, não poupa detalhes da triste e miserável trajetória da família Lispector para o Brasil, fazendo-nos refletir que, tal como Machado, a escritora havia superado muito além das expectativas as dificuldades objetivas de sobrevivência.

⁶ <Ucrânia, Países do Leste da Europa>htm>, capturado em 20/07/2007.

⁷ No Teatro Renascença, Porto Alegre/RS, em maio de 2007, evento promovido pela Secretaria Municipal da Cultura relativo à pesquisa fotobiográfica de Clarice Lispector, desenvolvido por Nadia Gotlib.

A escritora considerava-se brasileira por ter chegado ao Brasil com apenas dois meses de idade e por ser o português sua língua de expressão primeira. Nádya relatou também as dificuldades pelas quais a família de Clarice passou, inclusive para conseguir passaporte, estadia, etc. A escritora declarou em uma de suas últimas entrevistas que a situação de sua família ao chegar ao Brasil era muito precária, que eles quase haviam passado fome. Parece que nessa fuga desesperada já se traçava o destino de alguém que, através da linguagem e do silêncio, iria tentar desvendar alguns mistérios da alma. Para tanto, tal empreitada não poderia acontecer em linhas nem traços tradicionais, uma vez que a gênese do que somos está para além ou aquém das fronteiras geográficas.

Há também a importante reflexão acerca da obra clariceana desenvolvida por Berta Waldman que apreende nuances da cultura judaica e do sincretismo cultural brasileiro. A ensaísta percebe em Clarice, mais especificamente em *A hora da estrela*, a imagem de desencanto evocada por Walter Benjamin a partir do quadro *Ângelus* de Paul Klee. Para ambos, o progresso toma corpo na forma de tempestade. A ensaísta registra considerações das pesquisas e publicações de Gershom Scholem; por este trabalho sabe-se

claramente que todas as correntes da mística judaica têm um ponto em comum: a valorização sagrada da escritura como ordem simbólica ou, mais precisamente, a valorização das Escrituras como campo significativo original, a partir do qual se multiplica, ilimitadamente, o campo do significado (WALDMAN, 2003, p.27).

Nesse sentido, Clarice e Walter Benjamin usaram ferramentas intelectuais oriundas ou não da tradição judaica para desvelar o real, desmistificando o sentido único e último da realidade. Berta vai adiante e recupera um dizer de Benjamin em que também

sublinha sua ligação não aos preceitos ou aos dogmas da religião judaica, mas a um modelo de leitura herdado do estudo de textos sagrados. Na tradição teológica judaica, e especialmente na tradição talmúdica, a interpretação não pretende delimitar um sentido unívoco e definitivo; ao contrário, o respeito pela origem divina do texto impede sua cristalização e sua redução a um sentido único (WALDMAN, 2003, p.35).

É com esse método que Benjamin buscará novas camadas de sentido em sua análise de textos literários, rejeitando, definitivamente, o sentido único. Este enfrentamento da realidade ao revés, sem recuar diante das múltiplas e controversas possibilidades, também acontece, ainda que por via diversa, em Clarice e Machado. Ambos não se sujeitam nem a doutrinas nem a teorias totalizantes e/ou totalitárias. Percebem que há muito a ser desvelado. Usam a linguagem para adentrar nesse intrincado labirinto da realidade.

Cabe destacar que eventos como A Segunda Guerra Mundial, a chegada do homem à Lua, a Guerra Fria, o aprofundamento das discussões sobre a psicanálise com Freud e Lacan, Freud e Jung e o Existencialismo de Sartre permearam a existência de Clarice nos escassos 57 anos de vida. Não pretendo confundir biografia e obra, apenas situá-la histórica e socialmente ou, ainda, em uma singela tentativa, ver alguns aspectos do “externo no interno” das obras, para usar um conceito de Antonio Candido, já referido anteriormente neste trabalho.

No século de Borges, “proliferam as explorações do tema do duplo, do destino e do acaso, bem como do jogo de espelhos e de simulações causado pelo desconhecimento do sujeito e de suas ações, da caída no abismo e do brinqueado com o labirinto” (SOUZA, 1991, p.23-4). Tais questões já haviam aparecido em Machado, mas por este estar limitado pela pouca abrangência da língua portuguesa, segundo Antonio Cândido, o escritor não teve a repercussão merecida, uma vez que “poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fonte” (CANDIDO, 1989, p.153).

O surgimento da literatura de Clarice Lispector recoloca-nos tais questões de forma ostensiva, sob a batuta de tudo o que o século XX nos revelaria e que o século XIX, muitas vezes, esquivava-se. Ainda que não indique novos rumos para os países-fonte, sua originalidade é percebida quase incontestemente dentro e fora do país. Creio que, nesse sentido, os leitores de Clarice poderão ainda tornar-se leitores de Machado, na perspectiva de ler um precursor.

Esta abundante discussão político-social e filosófica vivida por Clarice Lispector e os de sua época, inevitavelmente, levava-os a questionar o ser, o homem, a sociedade. Podemos apontar, por exemplo, um elo entre as

reflexões de Clarice Lispector e as de Machado de Assis com alguns aspectos da filosofia de Schopenhauer.

Para esse filósofo, a razão não era suficiente para explicar o homem e o mundo, a vontade prevalecia e disfarçava-se sistematicamente; em suma, afirmava que o mundo não era mais que representação⁸. Tais ideias seriam aproveitadas mais tarde por Freud. O pessimismo extremado do filósofo e gritante na obra machadiana abre-se em uma perspectiva mais amena na obra clariceana quando a escritora, a exemplo do filósofo, vê na obra de arte, mais especificamente na música, a possibilidade de escapar da onipotência da razão, onde “a sua matéria é sempre apenas o fenômeno, considerado nas suas leis, na sua dependência e nas relações que daí resultam” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 191-2).

Para o filósofo, a música

está colocada completamente fora das outras artes. Já não podemos encontrar nela a cópia, a reprodução da ideia do ser tal como ele se manifesta no mundo; e por outro lado, é uma arte tão elevada e tão admirável, tão própria para comover os nossos sentimentos mais íntimos, tão profunda e inteiramente compreendida, semelhante a uma língua universal que não é inferior em clareza à própria intuição! (SCHOPENHAUER: 2001, p. 269).

Clarice Lispector radicaliza essa reflexão em *Água Viva* (1993, p. 20); lá a narradora-personagem busca alcançar a expressão da palavra tal qual a música ou a pintura. Enfim, livre da racionalidade que aprisiona, “Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? É o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom, mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo”.

Sobre o traço artístico e musical em Machado, Gustavo Corção, na apresentação das crônicas de Machado, refere o escândalo que causou ao fazer uma aproximação entre Machado e Mozart:

ousei um paralelo entre Machado e Mozart. E torno a perpetrá-lo, pois não sei de outro, nas línguas ou na música, que saiba *entrar* com tamanha graça e tão notável desenvoltura. Deemos dois ou três acordes, duas ou três frases, e logo identificamos a inigualável figura de um desses autores (CORÇÃO, 2004, p. 326).

⁸Arthur [Schopenhauer](#) em *O mundo como vontade e representação*, RJ: Contraponto, 2001.

A indagação da sintonia da realidade com a música extrapola o universo da crônica, conforme podemos ler em *Trio em lá menor*⁹ ou em *O homem célebre*¹⁰. Nesses contos, nem Maria Regina (do *Trio em lá menor*) nem o Pestana (de *Um homem célebre*) conseguem superar o que está na pauta de suas vidas. O ritmo está dado, quer seja em lá menor para Maria Regina ou no da polca para o desespero de Pestana.

Clarice e Machado, ao perseguirem em algumas de suas obras literárias o ideal da música, partilham da ideia de Schopenhauer que a música constitui um estatuto superior às demais artes:

Ela [a música] não é, portanto, como as outras artes, uma reprodução das ideias, mas uma reprodução da vontade como as próprias ideias. É por isso que a influência da música é mais poderosa e mais penetrante que a das outras artes: estas exprimem apenas a sombra, enquanto que ela fala do ser (SCHOPENHAUER, 2001, p. 271).

Miguel Reale aponta diferenças fundamentais entre o pensamento de Schopenhauer e Machado, mas nada que exclua este da influência do pensamento daquele. Eis o exemplo :

Quereis um exemplo? Ei-lo: “O destino nos agarra e nos mostra que nada nos pertence e tudo lhe cabe, tendo ele direito incontestável sobre tudo o que possuímos e adquirimos, mulher e filhos, e mesmo sobre nossos braços, pernas, olhos e orelhas e até sobre esse nariz que carregamos no meio do rosto”. Parece um trecho de Machado de Assis, mas é de Schopenhauer, na formosa tradução que Genésio de Almeida Moura nos deu dos Aforismos para a Sabedoria da Vida (REALE, 1982, p.15).

A arbitrariedade do destino, conforme apontou Schopenhauer, faz com que os fatos nos peguem desprevenidos. Clarice dizia que o imprevisto a

⁹ Nesse conto, a jovem Maria Regina enamora-se de dois rapazes: o jovem Maciel de 27 anos e do Miranda, de cinquenta anos. Como a jovem não se decide, ambos desistem. A moça sonha com a possibilidade de um terceiro pretendente, mas oscilará “por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som da velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...” (ASSIS: 2004, p. 525)

¹⁰ Esse conto narra a história do Pestana, conhecido por suas composições de polca. Tal sucesso ao invés de deixá-lo feliz, deixa-o vexado uma vez que pretendia, a exemplo de grandes músicos, como Mozart, compor músicas de alta qualidade. Passa a vida inteira nessa tentativa frustrada em superar-se. O compositor adoece de uma febre que evolui. Em meio à doença, acaba por aceitar a condição de tão somente compositor de polcas e morre.

fascinava; penso que também a atormentava, talvez por isso jamais começasse uma história com o tradicional “Era uma vez”. Já Machado, com suas intrincadas tramas, mostra-nos que, a despeito de toda a racionalidade, somos constantemente surpreendidos. *O Alienista* e *Quincas Borba* são alguns exemplos contundentes disto.

A força das ideias centrais do Existencialismo sartriano também não passou incólume por Clarice, ainda que a náusea de ambos não seja a mesma, conforme a escritora declarou em uma de suas entrevistas a Marina Colassanti e Affonso de Romano Santana. O fato de a escritora ter participado como voluntária da Cruz Vermelha em sua estada pela Europa prova que os fatos e atos políticos eram também mobilizadores de sua ação.

Outro complicador social já havia despertado em Clarice a atitude de formar-se em Direito: a situação das penitenciárias brasileiras; pretendia reformá-las. A escritora desiste desse intento, mas não desiste de usar a palavra e de nos mostrar, por exemplo, o quanto somos prisioneiros de nós mesmos. O exemplo mais candente disto é a situação de Martim em *A maçã no escuro*. A personagem, ainda que isolada do mundo social e do crime que pensara ter cometido, não tem paz, permanece com sua dignidade abalada. Aliás, todas as suas atitudes tendem a provar isto. Temos aqui também um diálogo deliberado com Dostoievski, em *Crime e Castigo*.

Conforme já referi anteriormente, quase todos bebem na fonte Benedito Nunes; comigo não seria diferente, uma vez que o mesmo faz uma leitura profunda da obra da escritora sob a luz da filosofia, enfoque premente e clariceano. Benedito Nunes analisa em *O Drama da linguagem* as seguintes obras: *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *Cidade sitiada*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo GH*, *Laços de família*, *Legião estrangeira*, *Felicidade clandestina* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, finalizando esses estudos por volta de 1972. A segunda edição traz dois novos capítulos em que o estudioso analisa os últimos trabalhos da escritora: *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*. Para Benedito Nunes, a temática existencialista repercute na concepção de mundo da escritora e se expressa em suas obras. O ser e o nada são temas constantes, abundam nos monólogos ou diálogos, verdadeiros tormentos transfigurados em linguagem:

Trata-se de uma afinidade concretizada no âmbito da concepção de mundo de Clarice Lispector, mas que não determina de fora para dentro essa concepção. É existencial a temática que lhe serve de arcabouço. Mas o sentido global que essa totalidade significativa nos oferece já diverge – e largamente – quer da filosofia da existência centrada em torno da ideia de existência enquanto realidade fática, quer do existencialismo propriamente dito (...). A divergência está na perspectiva mística que prevalece afinal e redimensiona os nexos temáticos formadores da concepção de mundo de Clarice Lispector (NUNES, 1995, p.100),

Benedito Nunes aponta um traço significativo e divergente da concepção existencialista na obra da escritora. Esta perspectiva mística emprestaria um outro sentido para a temática que parte do existencialismo, mas navega para outros mares. O ensaísta aponta o pensamento místico, pois encontra estrutura similar no desenrolar das temáticas clariceanas.

O drama da linguagem, para Benedito Nunes, reside no fato de a autora transitar com seus personagens entre o ser e o dizer. Isso seria o traço comum em suas obras: “Entre o ser e o dizer abre-se um hiato, uma distância permanente, que a própria linguagem assinala e na qual ela se move” (1995, p. 74). Por isso há uma linguagem tensa que pretende romper com o sentido comum, trivial. Para o crítico, há em tudo isso uma tentativa de esvaziamento de sentido, semelhante aos propugnados pelos ascetas, emprestando à escrita clariceana uma cor mística.

Ao propor esta discussão acerca da linguagem em Clarice Lispector, Benedito Nunes, em sua apresentação, faz referência às palavras de Antonio Candido, apontando resultados da estratégia de composição (forma e conteúdo) da escritora:

uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer **penetrar nos labirintos** [grifo meu] mais retorcidos da mente (CANDIDO, 1970, p. 26).

Chamo a atenção para o fato de Antonio Candido ler a tentativa da escritora em percorrer labirintos nem sempre evidentes na realidade. O ensaísta já apontava esse traço particular na escrita clariceana, já presente na

produção machadiana e destacada por vários estudiosos de sua obra. Por essas e outras é que procuro chamar a atenção de que há um diálogo de Clarice com Machado, situando-o como um precursor da escritora, na perspectiva apontada por Borges, ao percorrer os intrincados caminhos da realidade.

Nesse sentido, a estrutura mística é também uma porta de entrada para a aventura da linguagem pelo inominável, o mítico. Essa “viagem” empreendida pela escritora aponta para que enxerguemos um horizonte cheio de possibilidades, nunca o mesmo. Podemos ponderar que a estrutura mítica é cíclica e repetitiva, porém Clarice Lispector vai a essa fonte e retorna na contramão, mostrando-nos a diversidade possível em cada “novo” nascimento ou morte/conclusão de um ciclo. Exemplo disto é novamente Martim em *A maçã no escuro* e GH em *A paixão segundo GH* que mergulham fundo em suas experiências e transgressões, emergindo destas de um outro modo que não é mais o inicial. Nenhum personagem de Clarice retorna do mesmo jeito após suas aventuras e desventuras; seguem procurando, uma vez que essa procura só cessa com a morte, fim de mais um ciclo.

O descortinar da realidade de cada um dos personagens dá-se em seu cotidiano, pois é nele que está assentado aquilo que somos. “As relações práticas parecem consolidar e agravar, no mundo de Clarice Lispector, uma alienação sem remédio, enraizada na própria existência individualizada” (NUNES, 1995). Não querendo contrapor o pensamento racional ao místico, mas entendendo suas diferenças, ganhos e perdas, Clarice Lispector, a exemplo de Machado de Assis, segue na busca do que não pode ser explicado ainda, considerando o simples, o corriqueiro, o banal, o entorno de seus personagens.

Recentemente, para minha alegria, Alfredo Bosi retoma entre os estudiosos de Machado de Assis, Augusto Meyer, na publicação *Brás Cubas em três versões - estudos machadianos*. O motivo da satisfação decorre do fato de ter lido a crítica de Augusto Meyer (2005), ratificando muitas das ideias que tinha a respeito de Machado, reiterando, na minha opinião, o diálogo de Clarice Lispector com este autor, na perspectiva de *Kafka y sus precursores*. O texto de Bosi destaca e desenvolve três dimensões em *Brás Cubas* que

acabariam por render vertentes interpretativas da obra machadiana. São elas, resumidamente, as vertentes construtiva, expressiva e mimética.

A vertente construtiva teria como base a análise da narrativa comparada a de Laurence Sterne em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* ou da escrita “shandiana” referida por Sérgio Paulo Rouanet e citada por Bosi (2004). Há um ensaio de Rouanet que aponta as semelhanças nessas narrativas, a saber: “a presença enfática do narrador; a técnica da composição livre, que dá ao texto a sua fisionomia digressiva e fragmentária; o uso arbitrário do tempo e do espaço; a interpenetração de riso e melancolia” (BOSI, 2006, p.24).

Para Bosi, “uma das conquistas dessa leitura [de Rouanet] só aparentemente impressionista é a intuição da diferença de significado entre o narrador caprichoso das *Memórias Póstumas* e do espevitado Tristram”.

A vivacidade de Sterne é uma espontaneidade orgânica, a do homem volúvel... Em Machado de Assis a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade – uma terrível estabilidade. Toda a sua trepidação acaba marcando passo (idem, *ibidem*).

O ensaísta chama a atenção para o fato de Susan Sontag, “leitora arguta e independente da fortuna crítica machadiana no Brasil”, [ter confirmado] observações de Augusto Meyer, no ensaio *Memórias póstumas: o caso de Machado de Assis*. Nesse texto, a escritora refere-se ao brilhantismo de Machado que faz Brás Cubas “começar sua história após a própria morte, assim como Tristram Shandy inicia, de modo célebre, a história da sua consciência antes do próprio nascimento (no instante de sua concepção)” (SONTAG, 2005, p.52), de certa forma rendendo homenagem a Sterne.

Nesse contexto, cabe destacar também que, guardadas as diferenças, Machado, da mesma forma que o mestre inglês, procurará desvelar o que move a consciência, o mal, o bem, a humanidade enfim. Tal qual a personagem Walter Shandy, pai de Tristram Shandy, Machado de Assis também “via as coisas à sua própria luz; – não pesava em balanças comuns; – isso não: – era um pesquisador refinado demais para submeter-se à imposição tão grosseira” (STERNE, 1998, vol. II, p.161-2). Ainda no final de sua produção,

Machado continua o diálogo com Sterne, trazendo para a narrativa do *Memorial de Aires*, um Tristram brasileiro, ou seja, Tristão, que também será responsável por despertar bons e maus sentimentos.

É por esse viés que vamos dando-nos conta do quão limitadas são as opiniões, certezas e convicções, inclusive as nossas. Sterne, em sua narrativa “brincalhona”, “frouxa”, mirabolante, entre tantas outras coisas, nos faz refletir seriamente sobre as implicações da Igreja, da moral, sobre a nossa consciência. Tudo isso nos idos de 1760, século XVIII, tão longe e ao mesmo tempo ainda tão próximo da nossa realidade.

A dimensão expressiva seria aquela revelada por Augusto Meyer, desvelando o homem subterrâneo em Machado, a exemplo de Dostoievski (1988). Em *Memórias do subsolo*, encontramos um narrador que, com muita aspereza, interpela a si próprio e ao leitor: “o homem só terá um meio de fazer o que lhe apraz, que é perder a razão e tornar-se completamente louco” (p. 41).

Bosi chama a atenção para o fato de que

junto à sondagem do **homem subterrâneo** [grifo meu] o crítico [Meyer] explora outra dimensão do narrador machadiano, o *espectador de si mesmo*. O demônio da análise nasce da cisão entre o homem que age e a mente que se vê agir e se analisa a si mesma: “o mal começa com a consciência demasiadamente aguda, pois o excesso de lucidez mata as ilusões indispensáveis à subsistência da vida, que só pode se desenvolver num clima de inconsciência, a inconsciência da ação” ¹¹ (2006, p. 31).

Penso que é assim que Machado de Assis e Clarice Lispector vão conduzindo suas escrituras: plenos de lucidez e dos seus limites. Machado transita entre o ser e o fazer. Aquilo que um homem faz é que o revela de alguma forma, ensina o magistral contista e romancista. Esta é uma das entradas para o intrincado labirinto da realidade.

Para Bosi, “o verdadeiro drama da ‘consciência doentia’ não se resume apenas nisso, começa com o fato da consciência por amor à consciência, da análise por amor à análise, – então sim nasce o ‘homem subterrâneo’” (2006, p. 31). É assim que vemos um Brás Cubas (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*) e uma Joana (*Perto do coração selvagem*) mergulhados ora em digressões ora

¹¹ Aqui, Bosi cita Augusto Meyer, nota 12.

em elucubrações, tal qual o narrador-personagem de Dostoievski em *Memórias do Subsolo*.

Por fim, a dimensão mimética é aquela que desvela um perfil psicossocial do narrador machadiano. Tal abordagem inicia-se com o trabalho de Lúcia Miguel-Pereira, passando por Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, entre outros.

Respeitando as três abordagens referidas, Bosi chama a atenção para o fato de Augusto Meyer não ter optado pelo ângulo da leitura sociológica que fixa Brás Cubas como alegoria de uma determinada classe social, “o rentista ocioso” (2006, p. 32). Atribui-lhe então méritos ou vantagens pela escolha deste viés de análise machadiana.

Torna-se oportuno esse trabalho do prof. Alfredo Bosi das três versões para Brás Cubas, resgatando a interpretação feita por Augusto Meyer, tirando-a do esquecimento. Penso que tal interpretação foi, muitas vezes, secundarizada ou até mesmo escanteada ou ofuscada, se preferirem, pela também pertinente análise psicossocial da obra machadiana. Por essa obra, Bosi nos mostra que é possível considerar todas as interpretações, sem prejuízos a seus intérpretes e interpretados. A exemplo de Machado e Clarice, o professor mostra-nos quão múltiplos são os caminhos interpretativos.

Gostaria ainda de destacar algumas questões de efetiva contribuição de Meyer na leitura de Machado que reforça a ideia do diálogo entre Clarice e o bruxo do Cosme Velho:

De modo que pouco importa a ação em cena, importa é a virtualidade pressentida, em desenvolvimento no plano intencional da obra e que lhe comunica **a presença em subsolo do autor** [grifo meu], dele irradiando-se como um fluido vivificante, como a própria emanção da sua ubiquidade (MEYER, 2005, p. 70).

O acento da obra recai, então, sobre o solilóquio que centraliza a perspectiva, em detrimento das próprias personagens, sem maior consideração pelas exigências da psicologia individual. O protagonista seria o autor, e as personagens exerceriam as funções de pretextos romanceados, retransmitindo ao leitor a mensagem das suas dúvidas (idem, p.121).

Nesse sentido, Benedito Nunes também reforça essas mesmas nuances em Clarice:

Assim o homem, na novelística de Clarice Lispector, qualquer que seja a inserção que se lhe dê numa determinada ambiência, doméstica ou social, está primeiramente situado como ser-no-mundo. Lá está, por sob todas as situações particulares, a situação originária do homem, do homem que existe perante si mesmo e perante outras existências (1976, p.116).

(...) a identidade do narrador funda-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem. O narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary. (...) A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. Em sua escritura errante, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta – *Eu que narro, quem sou?* (1989, p. 169).

Considerando a quantidade e a qualidade dos estudos a respeito da obra de Machado de Assis, cabe ainda comentar algumas premissas orientadoras das análises, presentes nas obras de Roberto Schwarz e John Gledson uma vez que as mesmas não são só atuais, mas têm grande influência na interpretação da obra machadiana.

John Gledson faz uma memorável análise de *Dom Casmurro* em *Machado de Assis: impostura e realismo*. Nesta obra, o autor ratifica as ideias de Roberto Schwarz, referindo-se, mais especificamente, ao livro *Ao vencedor as batatas*. Enfatiza também a importância das análises de Raymundo Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* e a de Antonio Candido, *A dialética da malandragem*.

Para Gledson, além de *Dom Casmurro* ser um romance realista “na concepção e no detalhe”, a grandeza de Machado nesse romance, como nos demais de sua segunda fase, é “antever muitos dos procedimentos literários do século XIX: as perspectivas múltiplas, os narradores não-confiáveis e um profundo ceticismo quanto ao acesso à verdade” (1991, p. 8). Estas características podem ser encontradas no cerne da obra de Clarice Lispector, apenas para reforçar o diálogo deflagrado entre estes dois escritores.

O ensaísta ressalta ainda que foi preciso que uma mulher, Helen Caldwell, em 1960, entrasse na seara de interpretações da obra machadiana, abrindo uma possibilidade para inocentar Capitu. Machado, muito certo de nossos preconceitos, pôde por muito tempo, através de Bento, segundo Gledson, um impostor, fazer com que nos colocássemos ao seu lado. Para o

ensaísta, graças ao livro de Helen Caldwell é que se torna impossível culpar Capitu pelo adultério. Não há provas, ela foi vítima do ciúme de Bento, por isso todo o argumento dele é suspeito. Ela vai adiante, dizendo que Capitu é inocente. Ainda que não existam provas da culpa, não há também a incontestável inocência. Esta perspectiva altera todo o entendimento da obra porque, até então, lia-se o livro e condenava-se Capitu. Obviamente que este deve ser um aspecto secundário em sua análise diante da relevante perspectiva, então desnudada, do marido ciumento que engendrou o magnífico romance.

Percebemos o tamanho da polêmica instaurada, graças à maestria de Machado que não só criou um narrador manipulador como manipulou todos os seus leitores e não por pouco tempo, adulando-os em seus preconceitos. Machado sabia que a figura de Bentinho, por mais casmurra que fosse, despertaria a imediata empatia. O escritor sabia muito bem de onde e para quem estava falando. Ele, simplesmente, qual espelho, revela-nos o que a grande maioria da sociedade pensava e reivindicava como correto. Sem dúvida era uma sociedade patriarcal e elitista, só para dizer um pouco.

Ainda, segundo Gledson, mais por sorte nossa do que por mérito ou inteligência, à medida que aumenta o distanciamento da época em que Machado lançou seus livros, podemos nos dar conta de que fomos iludidos. Gledson chama a atenção para o fato de Schwarz focalizar o grupo de “agregados” e o fenômeno do favor para explicar aspectos característicos da sociedade. A análise segue perseguindo esses agregados, revelando-os na prática da política do favor, das recomendações e por aí adiante.

Essa análise certamente soma-se à empreendida por Sérgio Buarque de Holanda no que se refere ao brasileiro enquanto homem cordial, não confundindo com a polêmica figura do brasileiro bonzinho, mas daquele que age pelo impulso do coração, que tanto pode ser um bom ou mau impulso. Penso que aqui se abre outra ponta de diálogo com Clarice Lispector, esta em outra época e com referenciais mais sofisticados, como os da psicanálise.

Hélio Pellegrino dizia que ela, assim como “Van Gogh, sabia, com a pele do corpo – e da alma – que por debaixo de tudo lavra um incêndio” (PELLEGRINO, 1988, p.195). Tanto quanto Machado, Clarice focaliza personagens tão excluídos política e socialmente na sua época quanto os

agregados machadianos. São eles as mulheres, as crianças, os bichos, as empregadas domésticas, os nordestinos, entre outros.

Assim como as origens de Machado, “dependente em uma grande mansão no Rio de Janeiro” (GLEDSON, 1991, p. 11), Clarice era dependente, tipicamente dependente da sua condição de mulher, outrora de um pai pobre na infância e parte da adolescência e, em boa parte de sua vida, dependente de um marido bem-sucedido. Não podemos ignorar esses fatos, pois é deste ponto de vista também que os escritores criam e elaboram suas ficções. Não se trata de traçar um biografismo, mas de considerar aspectos da realidade em que esses estavam imersos e sujeitos às suas influências e decorrências. Observemos rapidamente as personagens femininas da escritora: encontram-se em crise, buscam explicações ou, como diria Clarice, “a explicação que não explica” para a realidade vivida e/ou sentida. De onde vem esta explicação? Que “força” é esta que as “acomoda” tanto e as condiciona à submissão?

No conto *Macacos*, do *Legião estrangeira*, há a narração da história da compra de macacos por uma narradora-personagem-mãe. Compra-se o primeiro do sexo masculino que logo é despachado porque era muito ativo e bagunceiro. O segundo macaco, uma macaquinha de saia e brincos, a Lisete, tinha um olhar doce, mas descobriu-se que ela estava morrendo. Após a morte de Lisete, o filho olha para mãe e diz: “você parece a Lisete”.

Este conto serve para refletirmos sobre o que fez com que o menino percebesse a existência de um traço de união entre a mãe e a macaquinha, entre a submissão e a morte. Não era simplesmente o fato de serem do gênero feminino, era anterior a isto, havia uma marca sutil e reveladora de docilidade, talvez de submissão comum às duas. A macaquinha doente, por isso dócil, era a alegoria da mulher-mãe. Nesse sentido, trago mais uma vez as palavras de Gledson, destinadas a Machado, mas que penso caberem perfeitamente à Clarice: “Só podemos alcançar as verdades gerais se estivermos dispostos a nos empenhar por inteiro no particular” (1991, p. 7).

Para Gledson, “a análise de Schwarz mostra os perigos de ignorar a presença da tradicional família brasileira e seu fundamental lugar na sociedade” (1991, p. 11), no que se refere à obra machadiana. Clarice Lispector não declina desse universo, adentra em outras camadas da realidade. Seus personagens evidenciam seus tormentos, perseguem um

caminho que não é o que lhes traçaram, buscam curvas e desvios que os impedem de percorrerem uma simples e óbvia linha reta.

Temos aqui um contraponto com os personagens machadianos; enquanto Bento, Brás Cubas, Quincas Borba e Jacobina lutam para mostrar que são ou foram especiais, ainda que desgraçados por outrem, deixam entrever toda a frivolidade e superficialidade que lhes são próprias. As personagens clariceanas, como Joana, Lucrecia, Martim, GH, Ana e Macabéa mostram suas complexidades na mediocridade do cotidiano.

Ao fim e ao cabo, chegamos às mesmas conclusões: não somos o que parecemos ser nem tampouco os outros o são. Tanto Machado quanto Clarice sabiam disso; legaram-nos suas obras para que também soubéssemos e, quem sabe, sofrêssemos menos do que sofreram. Temos aqui algumas verdades reveladas ainda que não seja este o propósito da literatura.

Sabemos que no Brasil muitas vezes o texto literário é também o terreno para suscitar reflexões inclusive de cunho filosófico. Machado e Clarice, a despeito de toda a diferença na estrutura de suas obras, usaram e abusaram de suas produções para nos provocar uma reflexão mais profunda acerca da vida, do mundo, da sociedade e das relações humanas.

Poderia alguém contrapor, dizendo que toda a literatura faz isso. Ao que também contra-argumentaria, dizendo que Machado e Clarice o fizeram perscrutando os intrincados caminhos do subsolo da realidade. Machado inaugurou a trilha. Nesse sentido, ambos são águas que correm de uma mesma vertente. A fim de reforçar essa ideia, é interessante destacar o que Machado e Clarice declararam sobre a nossa língua; ele, em *Instinto de Nacionalidade*:

Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (ASSIS, 2004, p.809).

Clarice (2005, p.106) discorreu em uma conferência sobre *Literatura de vanguarda no Brasil* que a “Nossa língua ainda não foi profundamente

trabalhada pelo pensamento. 'Pensar' a língua portuguesa no Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos". Observamos que há em ambos uma preocupação com a perspicácia da linguagem quer nos velhos modelos, quer nos que ainda viriam a surgir.

Vale a pena ainda trazer alguns elementos que considero pertinentes a este trabalho e que constam na análise de Roberto Schwarz e Lúcia Miguel-Pereira. Começamos por Roberto Schwarz, mais próximo deste nosso tempo e com instrumental sociológico declarado. Para o ensaísta, o Brasil do Segundo Império sofria de um torcicolo cultural; mesmo buscando a autonomia e a independência, nossos olhos não descuidavam da Europa. O escritor evidencia também as nossas semelhanças culturais e políticas com a Rússia, justificando em parte o compartilhamento de ideias ou motivos:

Também na Rússia a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos... Na exacerbação deste confronto, em que o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha, está uma das raízes profundas da literatura russa. Sem forçar em demasia uma comparação desigual, há em Machado – pelas razões que sumariamente procurei apontar – um veio semelhante, algo de Gogol, Dostoievski, Gontcharov, Tchecov, e de outros, que não conheço (SCHWARZ, 1992, p.23).

Ainda que os fatores sociopolíticos sejam pertinentes à análise literária, penso que Machado, não só por partilhar de contexto semelhante, perseguiu decifrar a “verdade humana precária e mutável” nas palavras de Lúcia Miguel-Pereira (1973). O velho bruxo já pressentia que “por baixo de tudo lavrava um incêndio”, como diria Hélio Pellegrino a respeito de Clarice Lispector já referido neste trabalho.

Para Schwarz, o periférico em Alencar viria para o centro nos romances de Machado, a figura do “agregado” será merecedora de toda a atenção e reflexão machadiana. Em *Ao vencedor as batatas*, a relação do agregado que deseja ascender socialmente é analisada pelo ensaísta nas quatro primeiras obras de Machado: *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. Mesmo influenciado pelas temáticas da época, “tomando um desvio muito seu, Machado calçava os sapatos da religião e buscava apoio no

conflito mais acanastrado do repertório romanesco, para arriscar-se em território novo: os movimentos inconscientes do desejo” (SCHWARZ, 1992, p.101).

Clarice, a exemplo de Machado, traz para o centro de sua ficção o que é periférico na produção literária que lhe é contemporânea. Segundo a escritora se pronunciara, há a impossibilidade se separar forma e conteúdo, talvez, ainda segundo ela, o que anteceda tudo isso seja o tema:

”fundo e forma” são palavras usadas em contraposição ou em justaposição, não importa, mas significando de qualquer maneira divisão. E essa expressão ‘forma-fundo’ sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão ‘corpo-alma’, ‘matéria-energia’, etc. (...) mas que conteúdo é esse que poderia existir sem a chamada forma? Que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? Qual é a existência que antecede a própria existência?(...) para mim a palavra “tema” seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é “fundo-forma”. Um “tema”, sim, pode preexistir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente dita; mas fundo-forma é a coisa propriamente dita, e do fundo-forma só se sabe do ler, ver, ouvir, experimentar (LISPECTOR, 2005, p.98).

Neste sentido, os sapatos que Machado calçava, aproveitando a ideia de Schwarz, levavam-no, invariavelmente, para muito além do que os de sua época supunham. Qual Gato de Botas, bastava calçar os sapatos da inconformidade, própria dos que agem a contrapelo, e já se colocava a léguas de distância dos seus contemporâneos. Bastava calçá-los e já adentrava nos intrincados labirintos da realidade.

Para o ensaísta,

Machado recua da psicologia racional e adota termos cristãos da luta entre o Mal e o Bem que lhe permitem seguir o processo psíquico de mais perto. (...) Daí **a vida subterrânea** [grifo meu] e independente dos desejos, a pessoa dividida e horrorizada consigo mesma¹² (SCHWARZ, 1992, p.102).

Este procedimento era, para Schwarz, nada mais do que “uma réplica do apetite de realidade e de saber, da imparcialidade científica e do interesse escabroso da literatura realista do século XIX” (1992, p.102). Ainda que a

¹² Tais considerações são feitas na análise de Helena.

euforia cientificista reinasse no mundo intelectual, Machado, fazendo uso do sábio relativismo, não se entregava a ele tão facilmente. Para tanto, cito a nota com a qual Schwarz justifica o procedimento de imparcialidade machadiana:

Machado comenta o caso de um negociante que falsificara letras sem necessidade, tendo muito crédito na praça: “Sendo assim, e não há razão para contestá-lo, o ato praticado é um destes fenômenos naturais inexplicáveis, que um filósofo moderno explica pela inconsistência, e que a Igreja explica pela tentação do mal” (SCHWARZ, 1992, p.111).

Tanto Machado quanto Clarice não se contentavam com a explicação simplista da Igreja nem com as mais sofisticadas teorias em suas respectivas épocas e por isso perseguiram os tortuosos caminhos que subjazem à realidade, cada um com seu jeito peculiar, mas que invariavelmente nos levavam à inquietação. Percebemos a sintonia com essa ideia em Meyer ao dizer que Machado, através do seu humor, pretendia revelar o que estava sob o domínio da razão:

O humorismo transcendente desconhece as limitações do mundo ético, está muito além do mal e do bem, pois cortou as amarras que o prendiam à solidariedade humana. Quer mostrar, e isso lhe basta, sob a aparência lógica das coisas, o absurdo de tudo, quer **desmascarar a razão** [grifo meu] (MEYER, 205, p.41).

Na análise de *Iaiá Garcia*, Schwarz chama a atenção para o fato de Machado contrapor a racionalidade ao capricho que “pertence ao subsolo conflitivo¹³ da razão burguesa. (...). Machado abandonava a fórmula consagrada do realismo europeu, e com ela o domínio da racionalidade convencional” (1992, p.141). O ensaísta destaca o fato de que nessa época “a filosofia do inconsciente estava na moda, e é certo que influenciou sobre Machado. É interessante notar, contudo, que ele a incorpora em espírito racionalista, e que ela vem se enxertar num esforço muito considerável de análise social” (SCHWARZ, 1992, p.167, nota 115). Tal análise social tem em seu centro o homem e suas razões, a descontinuidade entre o pensar e o fazer, bem como a força do desejo e dos caprichos que a toda hora muda as setas de uma

¹³ Tal questão subjaz aos labirintos da realidade.

trajetória que se pretendia reta, numa economia de esforços e de fôlego. Porém, a vida é caprichosa e exige-nos desvios, os caminhos da realidade são labirínticos, como Machado já havia percebido e Clarice ratifica.

Schwarz chama a atenção para o pouco entusiasmo científico de Machado, podendo até levá-lo a julgamentos precipitados, como de fato aconteceram. Neste contexto, Schwarz cita a crítica de Sylvio Romero que não aceitava a recusa de Machado frente às novas e múltiplas teorias que a todo o momento surgiam¹⁴:

Mas o fato é que o primeiro efeito da nova ciência foi a multiplicação das mitologias, bem mais agressivas que os preconceitos tradicionais que elas vinham sacudir. O que será melhor: o usual preconceito de cor, o racismo científico, ou o racismo científico no contexto do preconceito de cor? (SCHWARZ, 1992, p.157).

Sendo este o contexto, Machado opta por relativizar as questões, um procedimento estritamente racional, na opinião de Schwarz. O escritor, enquanto cidadão do seu tempo, teve lucidez suficiente para não embarcar na onda cientificista da época. Fez valer o espírito perscrutador aliado à insatisfação diante do *status quo*. Eis aqui outro desvio da realidade em que se encontram as vozes de Machado e Clarice. Em recente entrevista ao New York Times, Roberto Schwarz reafirmou esse caráter de denúncia das hipocrisias humanas e sociais na obra machadiana:

What you see in the five novels and his short stories from that period is a writer without illusions, courageous and cynical, who is highly civilized but at the same time implacable in exposing the hypocrisy of modern man accommodating himself to conditions that are intolerable¹⁵.

A escritora também em sua época não embarcou na “onda” de ninguém nem de nenhuma teoria exclusiva: “Clarice era o contrário do espírito cartesiano, para o qual a linearidade das naturezas simples é o ideal do conhecimento. Ela se espantava, se admirava, perdia-se na inesgotável trama de estranhezas que compõem o real” (PELLEGRINO, 1989, p.195). Nesse

¹⁴ Esta questão consta na nota 147, p. 168, *Ao vencedor as batatas*.

¹⁵ By Larry Rohter. Published: September 12, 2008. NYTimes: IN: After a Century, a Literary Reputation Finally Blooms

sentido, tão realista quanto o autor de *Dom Casmurro* que, por caminho diverso, proporcionou-nos uma ficção em que é possível entrever uma perspectiva que procura anular outras tantas. Pela fala de Bentinho, quase nos calamos diante do seu veredicto, mas é também por essa perspectiva que nos damos conta de que haveria outras, a de Capitu, a de Escobar, etc. No entanto, essas nos são silenciadas sabiamente pelo velho bruxo.

Lúcia Miguel-Pereira chama a atenção para a alta qualidade da produção literária de Machado, seus contos. Para a ensaísta, este será o ponto de culminância da obra do grande escritor. Uma boa parte da crítica também reconhece em Clarice Lispector a maestria de seus contos.

Tanto Machado quanto a escritora transitaram entre o conto, a crônica e o romance: “Assim sendo o acento tônico da obra de Machado de Assis está mais nos pormenores do que nas linhas gerais (...). Será certamente esta a razão da supremacia do contista sobre o romancista” (1973, p. 99), reafirma a estudiosa.

“E não é em nada diminuir Machado de Assis afirmar que, sem nunca perder a perspectiva, preferiu ver de perto, assestar sobre um caso, uma face, a sua lente de analista” (MIGUEL-PEREIRA: 1973, p. 99). A ensaísta destaca sobremaneira a habilidade do contista, mostrando que esta o coloca entre os produtores de obras-primas não só no que se refere à produção nacional, mas à internacional. Para ela, o conto, por estar centrado em um episódio, revela-se propício ao método machadiano que se propõe a olhar cada fragmento, nuança da alma humana por vez: “A escolha dos temas como a das palavras parece ter nele obedecido sempre ao mesmo desejo de buscar as nuanças, de fixar sutilezas, de **descobrir secretas relações**” [grifo meu] (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.101). Tais relações permeiam os labirintos da realidade.

É interessante destacar o que Gilda de Mello e Souza (1980) referiu à produção de Clarice, reafirmando seu diálogo com Machado:

A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos. (...) Indiferente ao aspecto exterior [no último romance], ela [Clarice] procura penetrar no que há de escondido e secreto nas coisas, nas emoções, nos sentimentos, nas relações entre os seres.

Este seria mais um traço na intersecção da obra machadiana e clariceana que aponto. A atenção ao detalhe e às coisas secretas já estava presente no escritor; tal procedimento também é flagrado em Clarice e explicado por Gilda como uma característica da literatura feminina, essa vocação para a minúcia. No entanto, quando a encontramos e a relemos em Machado, percebemos o quão precursor de Clarice foi esta vocação para o detalhe, entendemo-la como própria de um espírito inquieto e perscrutador, próprio daqueles que não se conformam com aparências nem justificativas fáceis, tal qual Machado e Clarice. A escritora seguirá abordando essa mesma temática machadiana em outro contexto e com novas ferramentas, brindando-nos com seu fundo-forma, num claro e incisivo diálogo com Machado.

Com o mesmo respeito machadiano ao universo das palavras e à eleição de suas temáticas, a escritora busca as secretas relações no labirinto da realidade. Tais relações nunca são as mesmas e modificam-se a cada instante e a cada passo, ao sabor do tempo: “É de crer que examinasse as palavras como as criaturas, tanto a sua expressão se adapta aos seus conceitos” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.101). Também Clarice examinava as palavras e as pessoas com a mesma seriedade e delicadeza, tocando a humildade dos sábios:

Esse modo, esse *estilo(!)*, já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. Quando falo em *humildade*, não me refiro à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de ser incapaz. E refiro-me à humildade como técnica... Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente (LISPECTOR, 1992, p. 251).

Esta escrita é “oblíqua” para que a “coisa” não escape, para que, nas palavras de Clarice Lispector, acabe-se pescando o que não é palavra ainda, o que está nas entrelinhas: “Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu” (LISPECTOR, 1992, p. 414).

Antes da escritora, já andava Machado pescando o que não era palavra ainda, o que não estava visível aos olhos de todos. Havia em Machado uma “tendência que o fazia notar um movimento recôndito da alma de um

personagem” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 101), por isso foi criador do qualificativo “oblíqua” para Capitu, é o que diz a ensaísta:

E se mostra também sinuoso é que os assuntos da sua predileção nem sempre permitiam abordagem direta, antes requeriam aproximações disfarçadas, tateantes e repetitivas. Quem pisa no terreno incerto e fofo das relações humanas não avança desassombrado e rápido (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 102).

Machado mostra em suas narrativas que também tinha uma preocupação com a linguagem, trabalhando-a, lapidando-a qual ourives. Nos contos, modelarmente, optou por segurar em suas mãos um fio de cada vez da intrincada teia do real. Clarice segue a tessitura, imprimindo-lhe cores próprias.

Os escritores ainda partilharam do fato de que a forma e o conteúdo não poderiam ser analisados separadamente. Talvez, também por isso, tenha sido, para a crítica em geral, o conto o ponto máximo de suas expressões, uma vez que nele “o contraste entre aparência e substância, entre os móveis e as ações” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 98) torna-se mais agudo.

Cada um deles, a seu tempo e a seu modo, procurou aproximar-se do selvagem coração da vida. Machado, desacomodando a todos, por exemplo, com o genial *Memórias póstumas de Brás Cubas*; Clarice, desconcertando a outros, apresentando-se ao público leitor com *Perto do coração selvagem*.

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não, etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo, e de outro a forma (LISPECTOR, 1992, p. 271).

Assim, tanto na forma quanto na substância, a obra de Machado de Assis foi uma constante e cerrada busca da verdade. Não da verdade absoluta, que esse relativista conhecia impossível ou pelo menos inatingível, mas da verdade humana, precária e imutável. Não procurou ver o mundo em si mesmo, senão como o concebiam, como o podiam conceber as suas personagens. [...] Orgulho de criador? Talvez, mas também humildade de quem só intelectualmente se sabia capaz de realizar experiências (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 103).

Lúcia Miguel-Pereira finaliza sua análise dizendo que Machado fez da realidade sua mestra, “nada mais fez do que cercá-la de perto, ajudado, sobretudo, por seus dons de penetração” (MIGUEL-PEREIRA: 1973, p. 107). Tal capacidade o fez adentrar por onde nenhum de nossos escritores havia ousado. Clarice, herdeira desta ousadia, uma “tímida-ousada”, segundo ela própria se definia, também se espantava e se encantava com os mistérios da vida, penetrando neste subsolo de mistérios em que subjazem os labirintos da realidade: “Porque o mais surpreendente é que, mesmo depois de saber de tudo, o mistério continuou intacto. Embora eu saiba que uma planta brota de uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza” (LISPECTOR, 1992, p. 115).

Encontramos no epistolário de Machado uma referência à natureza para se defender do exagerado pessimismo que lhe é atribuído – “tratamos melhor a natureza do que ela a nós”. Para ambos escritores está na natureza toda a fonte de mistério e imprevistos que anima a vida e que finalmente a todos recolhe à morte. Por este caminho labiríntico, eis a incontestável realidade.

Quem quiser ler de fato o que Clarice propõe, precisa de coragem. A coragem que ela mesma teve ao aceitar a sua vocação de reveladora de verdades duras de engolir. “Meu papel era ruim e perigoso [...] a realidade era o meu destino, e era o que em mim doía nos outros” (Os desastres de Sofia) (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 224).

2 A ESTRUTURA DA NARRATIVA

2.1 O TEMPO E O CONCEITO DE HISTÓRIA

Ao adentrar na questão da narrativa propriamente dita, devemos considerar a importante reflexão que Paul Ricoeur faz em *Tempo e Narrativa*. Na referida obra, temos a oportunidade de pensar no quão imbricadas estão as questões do tempo e da narrativa. Tanto a narrativa histórica quanto a narrativa ficcional apresentam uma referência temporal, sem esquecer que a fonte passa pela mitologia, uma “espécie de presente intemporal” nas palavras Pomian (1984, apud NUNES, 2003, p. 21). O passado, presente ou futuro permeiam-nas.

A busca histórica, segundo Ricoeur, não está na dependência dos documentos, mas na pergunta do historiador que também construirá uma

narrativa. Esse voltar ao passado depende de uma questão previamente definida; o historiador parte para o passado, buscando explicações e causas:

O que a história quer é, com efeito, mostrar que os acontecimentos não são devidos ao acaso, mas que ocorrem conforme a previsão que se deveria poder colocar, uma vez conhecidos certos antecedentes.(...) Somente a esse preço a história distingue-se inteiramente da profecia (RICOEUR, 1994, p.164).

Há ainda a contribuição decisiva da ciência no século XX, mais especificamente através da relativização do tempo físico por Einstein, formulando “a ideia da interdependência do espaço e do tempo ou da quadrimensuralidade do Universo – que quer dizer: entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta” (NUNES, 2003, p.18), interferindo na compreensão e no tratamento do referencial do tempo.

A narrativa de ficção e a da vida estiveram sempre abertas aos imprevistos, submetendo a todos ao jogo de dados do destino, para referir Mallarmé. A ficção nada ganha ou perde diferenciando-se das profecias, aliás, essas também alimentam muitas narrativas.

Ainda que tenham tomado rumos diferentes, as narrativas de ficção e as históricas compartilham de um mesmo propósito inicial: eternizar pela palavra quer seja uma reminiscência, uma experiência passada, atual, ou a ser vivida: “Narrar, diremos, implica memória, e previsão implica espera. Ora, o que é recordar? É ter uma imagem do passado. Como é possível? Porque essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito” (RICOEUR, 1994, p.27). Então “o verbo se fez carne” ao narrar o que foi vivido, pensado, sentido; o narrado renasce, toma corpo novamente. Assim seguem as narrativas; não por acaso Sherazade sobrevive ao narrar histórias; ao narrá-las, fazia-as renascerem também.

Segundo Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa*, o tempo é plural: “A ideia de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural ao invés de singular” (2003, p.23). Tal questão nos mostra a complexidade do tema, uma vez que a referência ao tempo não é só física, mas psicológica, cronológica, histórica e linguística. Mais do que isso, tal questão torna-se complexa ainda

quando Paul Ricoeur recupera a ideia do tríplice presente discutida por Santo Agostinho em *Confissões*:

O achado inestimável de Santo Agostinho, reduzindo a extensão do tempo à distensão da alma, é o de ter ligado essa distensão à falha que não cessa de se insinuar no coração do tríplice presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente (RICOEUR, 1994, p.41).

É no presente que tudo acontece; recupera-se o passado, projeta-se um futuro ou, simplesmente, vive-se. Nesse sentido, o referencial de Jorge Luis Borges torna-se obrigatório, não só por ter mexido no referencial literário, na figura do narrador, mas também por ter “brincado” com as questões relativas ao tempo. Há no memorável conto *Os jardins que se bifurcam* muitas alusões ao tempo plural e múltiplo de que nos falava Benedito Nunes: “O jardim de caminhos que se bifurcam é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo” (BORGES, 1995, p.102).

Borges segue falando que a resolução da charada dá-se pela obliquidade, ou seja, pelo uso de metáforas e pela omissão explícita do nome que a resolveria. Nesse sentido, a obliquidade faz outra vez a intersecção entre Clarice e Machado pelas mãos ou olhos de Borges. Ts’ui Pen, o criador do *Jardim de caminhos que se bifurcam*, “não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos” (idem, p. 103).

Nessa perspectiva podemos ler a *Quinta história* de Clarice Lispector. Ali há uma propulsão de tempos que levam ao mesmo desfecho os quais são desencadeados pelo mesmo motivo, o de eliminar baratas. São variações de um mesmo tema: “Na obra de Ts’ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações” (BORGES, 1995, p. 101).

Machado, como um bom mestre, inaugurou na literatura brasileira uma perspectiva diferenciada do tempo. Mostrava-nos que o tempo era um grande artífice, mais do que isto, que ele não existia em estado puro nem desvinculado dos seres. Brás Cubas, Bentinho e Aires usam da memória para recompor suas histórias em um tempo definido. É o presente que ordena. Esse tempo só é recuperado para provar alguma tese que acuse ou absolva alguém. O tempo em Machado está carregado de intenções.

No importante trabalho desenvolvido por Dirce Cortês Ridell, *O tempo no romance machadiano*, encontramos vários argumentos que reforçam o diálogo de Clarice Lispector com o escritor: “O tempo, em si, não é um tema novo na literatura. Ao contrário, é tão velho como a literatura. É a maneira de sentir o tempo, de configurá-lo na estrutura de sua ficção e de defini-lo que torna Machado um precursor em nossa literatura” (RIDEL, 1959, p.164).

Esta maneira impactou a todos com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, bem como com as obras subsequentes, pois desacomodou a todos em uma questão cara que é a da perenidade e a da causalidade. A forma temporal com a qual Machado estrutura *Memórias Póstumas*, intercalando episódios da vida do narrador-personagem, provoca a ruptura dos conceitos de causa e efeito, da linearidade do tempo: “A interrupção da sequência traz a intercalação de verdadeiros contos soltos, como o do capítulo XXI – ‘O Almoço’” (RIDEL, 1959, p.71-2).

Também a maneira com que Clarice, em sua obra inaugural, *Perto do coração selvagem*, estruturou a narrativa é inusitada, pois o tempo não é linear, provocando a impressão de ser também uma reunião de contos, conforme a análise de Lúcio Cardoso quando solicitado a emitir uma opinião sobre a obra da amiga. Clarice dizia ter escrito algumas histórias, e Lúcio ajudou-a enxergar a unidade temática presente nos textos.

O jeito de revelar “o tempo na narrativa nunca é retardado pelas descrições exteriores de fundo de cena ou do físico das personagens, mas, sim, pelos comentários marginais presos à essência da alma humana, à distância interior” (RIDEL, 1959, p.127). Desta forma, Machado não economiza observações e comentários em seus personagens, numa espécie de distensão do tempo; Clarice, a exemplo do mestre, também reflete, dialoga, comenta sobre eles, ampliando ou verticalizando o tempo. *Memorial de Aires* e *A hora da estrela* nos dão, entre outras coisas, esta medida. O Conselheiro e Macabéa vão se delineando ao sabor da narrativa; cada momento é revelador de suas concepções e convicções, quer estando a revelar como o Conselheiro, quer sendo revelada por Rodrigo, no caso de Macabéa. As subjetividades refletem um tempo fragmentado e nada regular, variam ao sabor das emoções; por isso, às vezes acelera, outras, retarda a narrativa.

Bachelard fala-nos da intuição do instante, uma categoria que relaciona a mola do tempo com as ações. Polemiza com Bergson¹⁶:

Para Bergson, uma ação é sempre um desenrolar contínuo que se situa entre a decisão e o objetivo – ambos mais ou menos esquemáticos -, uma duração sempre original e real. Para um partidário de Roupnel¹⁷, um ato é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que encerra toda carga de originalidade.

Para o filósofo é no instante que o tempo encontra sua realidade primeira, é o impulso que faz a bola de golfe rolar, somente a preguiça é duradoura:

Se nosso coração fosse amplo o bastante para amar a vida em seus pormenores, veríamos que todos os instantes são a um tempo doadores e espoliadores e que uma novidade recente ou trágica, sempre repentina, não cessa de ilustrar a descontinuidade essencial do Tempo (BACHELARD, 2007, p.20).

Clarice revela em *HE* a preciosidade do instante: “Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça.[...] Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. Morreu em um instante.” A conceituação: “O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc., etc., etc.” (LISPECTOR, 1993, p. 105-6) A força motriz está calcada em instantes que são definidores para o bem e para o mal. Premeditados ou casuais, não importa.

Clarice desvenda as bifurcações de um tempo carregado de intenções sim e, talvez por isso mesmo, não seja o mesmo para todos já que não o é nem para si mesma. A escritora retoma, assim como Borges, a perspectiva de Scherazade, mostrando que de um livro poderia fazer mil ou um infinito.

Borges narrador marca o final do realismo (uma pesada convenção elaborada na Inglaterra no século XVIII e codificada pelos franceses no XIX até a indigestão de todos) com seu regresso à literatura fantástica, de mistério e intriga, de aventuras inauditas e inéditas. Com seu exemplo demonstra que o narrador é um mitógrafo...[...] Borges ensaísta revela a todos a inutilidade da crítica literária “objetiva”, dá ênfase à análise da linguagem literária, explora a irrealidade e a ficção

¹⁶ Bachelard registra que Bergson sugere o caminho da duração psicológica ou do tempo psicológico como forma de estabelecer a unidade entre consciência e totalidade.

¹⁷ Em a Intuição do instante, Bachelard faz um estudo sobre Siloë, de Gastón Roupnel. Na obra do historiador francês [Roupnel], há a proposta de uma visão total da história, apontando o instante como “menor estrutura de tempo possível em história”, segundo o filósofo.

de todo o relato, afirma revolucionariamente para seu tempo que o leitor escreve a obra. A partir de Borges a literatura latino-americana muda (MONEGAL, 1987, p.16).

Tudo isso se soma ao fato da grande repercussão de suas obras, quer as de ficção ou as ensaísticas. Borges mudou a literatura latino-americana, e nem Clarice Lispector passou ilesa por ele. Em minha dissertação de mestrado há um capítulo em que tratei do diálogo da escritora com o mesmo:

lemos em Borges e também em Clarice que a estrutura labiríntica de suas narrativas [*A biblioteca de Babel* e *A procura de uma dignidade*] afirma e ao mesmo tempo subverte a lógica do conto. A afirmação surge enquanto uma decorrência do inusitado sendo contado e a subversão pelo tratamento a contrapelo da moral da história, fazendo-nos questionar, suspeitar enfim (SIMON, 1997, p.171).

Ainda na dissertação, atento para uma aproximação mais intensa da escritora com Borges, flagrado por Célia Regina Ranzolin¹⁸: “Clarice transcreve dois textos supostamente borgeanos, que aparecem entre aspas, e com uma indicação final, em ambos, de sua fonte: El Hacedor. (...) Forjando um texto de Borges, ou atribuindo a ele a autoria de um discurso seu” (RANZOLIN, 1985, p.268). É fácil adivinhar a atração que exercia a literatura de Borges em Clarice; ela mesma nos dá as pistas ao incluir na mimetização do texto os números e sua representação na realidade, o fato destes serem imutáveis: “Ele simplesmente é. Não há nascimento, nem vida, nem morte no número. É uma norma, uma lei, um ritmo”¹⁹ (RANZOLIN, 1985, p. 48).

Os números talvez sejam os únicos elementos estáveis na vida ainda que sejam o resultado da abstração humana é o que nos faz pensar a escritora: “E agora vamos ao que há de mais velho e permanente e teimoso no mundo: Números. Disse teimoso porque nada consegue modificá-los. (...) O número é como o Destino, um desafio a tudo” (LISPECTOR apud RANZOLIN, 1985, p. 48)²⁰. Essa afinidade com os números aparece também em Machado:

¹⁸ Dissertação de mestrado, intitulada Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973), UFSC, 1985. Neste trabalho, são resgatadas as crônicas escritas no Jornal do Brasil e que não constam em *A descoberta do mundo*.

¹⁹ Célia Ranzolin transcreve o texto de Clarice Lispector do Jornal do Brasil, do dia 22 de março de 1969.

²⁰ Esse texto não consta em *A descoberta do mundo*, faz parte dos textos publicados no JB e reunidos por Célia Regina Ranzolin em sua pesquisa.

Gosto dos algarismos, porque não são de meias-medidas nem de metáforas. Eles dizem coisas pelo seu nome, às vezes um nome feio, mas não havendo outro, não o escolhem. São sinceros, francos, ingênuos. As letras fizeram-se para as frases; o algarismo não tem frases, nem retórica (ASSIS, 2004, p344)²¹.

O texto de Clarice evidencia outra questão cara à obra borgeana, a relação com o tempo:

Há muitos anos eu tratei de livrar-me dele e passei das mitodologias do bairro aos jogos com o tempo e números, e com o infinito, mas esses jogos são de Borges agora e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo tenho perdido e tudo é do esquecimento ou do outro” (LISPECTOR apud RANZOLIN, 1985, p. 48).

A escritora não titubeia em confessar a atração que o tempo e, por extensão, Borges exerceram sobre ela. Exerceram? Penso que não nos livramos tão fácil assim das artimanhas do inconsciente. Ainda a respeito do enigma do tempo, vale a pena destacar um momento da reflexão borgeana sobre isto: “No pretendo saber qué cosa es el tiempo (ni siquiera si es una ‘cosa’) pero adivino que el curso del tiempo y el tiempo son uno solo mistério y no dos” (BORGES, 1994, p.26). Esse conjunto de fatores reafirma as condições favoráveis ao diálogo entre ambos.

Ricoeur refere-se à conhecida indagação de Santo Agostinho: “O que é afinal o tempo? Se ninguém me pergunta, sei; se alguém pergunta, não sei mais” (RICOEUR, 1994, p.23). No capítulo XI das *Confissões*, Agostinho reflete sobre as nuances do presente, passado e futuro: “Aquilo que o espírito espera (futuro) passa através do domínio da atenção (presente) para o domínio da memória (passado)” (AGOSTINHO, 1996, p.337).

Tal reflexão nos leva a pensar no presente enquanto validação dos outros tempos, todos criação da abstração humana. Clarice Lispector dizia que nos animais o tempo nunca se descontinua porque eles não tinham ideia do passado nem do futuro, viviam o hoje. Nós, animais, porém racionais, descontinuamo-nos, deixamos de viver o hoje, projetamos futuros nem sempre alcançáveis e ficamos presos, às vezes, imobilizados pelas imagens do passado. Em Machado, “Preocupa-o, como ao pensador francês (Montaigne), a

²¹ História de 15 dias – 15 de agosto de 1876.

descontinuidade humana, a dissolução do “eu”, a passagem cotidiana, de minuto a minuto” (RIDEL, 1959, p.170).

Cabe ressaltar que, afora o diálogo declarado de Clarice com Borges, há a sintonia deste com Machado. Borges refere-se em muitos momentos às reflexões de Schopenhauer, evidenciando assim, como o velho bruxo, dialogar com suas ideias, discordando às vezes, outras reafirmando-as: “(Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de um mismo libro, y que leerlas em orden es vivir; hojearlas, soñar)” (BORGES, 1994, p. 26). Tudo isso reforça o diálogo de Clarice com Machado pelos labirintos da realidade, tocando também em Borges.

Para Fischer, há vários pontos de intersecção na obra de Machado e Borges, dos quais chamo a atenção para pelo menos dois por enquanto – o temperamento clássico e a desconfiança do realismo. Vejamos a primeira questão inicialmente; após, a segunda:

perspectiva clássica não por frequentarem os temas inspirados no mundo clássico grego ou romano, mas sim no sentido de compreenderem a literatura e conceberem-se a si mesmos, enquanto artistas, como pertencendo a uma tradição antiga (ao contrário da ideia fundacionista que animou românticos em geral e certos vanguardistas) tradição que ultrapassava os limites nacionais tão caros na época dos dois, tradição em parte referida ao mundo neoclássico de que se julgavam herdeiros, tradição que interessava conhecer e levar adiante (FISCHER, 2008, p. 19-20).

nenhum dos dois foi um praticante do realismo ingênuo. Borges viveu a maré vazante nessa matéria: a geração dele, a mesma geração modernista brasileira, cultivou o gosto por arguir o realismo como atitude narrativa(...) Machado, bem ao contrário, havia vivido a subida da maré realista bem quando ele próprio amadurecia nos anos de 1870 e 80; (...) discutiu o realismo filosoficamente, viu que tinha problemas que não lhe interessavam e foi adiante, em busca de seu caminho (idem, p.26).

A perspectiva clássica é evidenciada ao revés na obra de Clarice Lispector uma vez que a escritora, diferentemente de Machado e Borges, conforme o que lemos em Fischer, recusa em absoluto todos os cânones. Não se sentia herdeira do mundo neoclássico, seu questionamento era com o universo do judaísmo-cristão, isto é que vinha ao caso. Há que se ressaltar, por caminhos e contextos diversos, o intuito desses escritores [Machado, Borges e Clarice] é o de estabelecer a contrapelo esse diálogo, desvelando as estruturas

que têm sustentado o modo de olhar e entender o universo no qual estão inseridos, levando adiante somente o que lhes é útil para essa empreitada.

O fato de não serem praticantes do realismo ingênuo não os isenta de perscrutar a realidade. Há neles [Machado, Borges] uma “perspectiva cognoscitiva onipresente”, segundo Fischer, e que eu acrescentaria “o intuito cognoscitivo ou o Eros filosófico” apontado por Benedito Nunes na obra de Clarice Lispector. Com esse instrumental, abrem-se os diversos caminhos secretos da realidade, pelos quais eles se cruzam.

Nesse sentido, o referencial teórico de Borges encontra um terreno fértil para a abordagem da obra de Machado e Clarice, pois através dele se torna mais evidente o diálogo empreendido pela escritora com um precursor seu. A partir da atualidade, é possível ler os precursores, é o que nos indica Borges em *Kafka y sus precursores*: “pero si Kafka no hubiera escrito, no lo perceberíamos: vale decir, no existiría” (1974, p. 89). Temos aqui, mais uma vez implícita, a problemática do tempo, mostrando-nos que a única “roda”²² que gira é a do presente. Sendo assim, pergunto-me: o que leio em Clarice Lispector e o que percebo já existir em Machado de Assis? “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (BORGES, 1974, p.89-90). Coloca-se, então, mais um desafio neste trabalho: mostrar o que há de precursor em Machado e que identificamos em uma posterior leitura de Clarice, bem como o que Clarice ilumina em Machado.

Apontei algumas pistas acerca desta iluminação de Machado por Clarice Lispector na minha dissertação de mestrado:

Também Machado, a exemplo de Clarice Lispector, colocava os limites humanos para o entendimento dos desatinos da vida sem, no entanto, deixar de apontar que algumas explicações só eram possíveis de serem pensadas ao considerarmos as pessoas em relação, como, por exemplo, Garcia/ Fortunato/ Maria Luísa (No conto “A causa secreta”) – ou, Guimarães/ Cristina/ Abílio (Crônica em que Machado evoca e ironiza o “livre arbítrio” de Schopenhauer)²³, no caso do primeiro; Bastos/ a filha/ o médico/ a mulher do médico/ o

²² Borges trata desta questão no texto *Nueva refutación del tiempo*. In: *Otras inquisiciones*. Obra Completa, vol. II. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

²³ Nesta crônica de 16 de junho de 1895, *O autor de si mesmo*, a criança, Abílio, morre cheio de chagas sob bicadas de galinha ao ser abandonada em um galinheiro, dentro de um caixão, por seus pais.

noivo da filha do Bastos/ a amante do noivo/ a mulher do Bastos... no caso da escritora (SIMON, 1997, p.181)²⁴.

Esta questão surge no capítulo em que trato da reedição dos textos de Clarice (A escrita da suspeita) em que procuro mostrar que o tal procedimento da reescritura e reedição não era uma “falcatrua” da escritora para enganar seu leitor, mas consistia em um procedimento consciente do seu propósito de escritora, qual seja, desacomodar o leitor à estrutura clássica causal. Mexendo na narrativa, na ordem dos fatos, nos personagens, Clarice mostra-nos que, diferentemente da matemática, a vida é alterada com o mexer das peças ou das parcelas. Na matemática, $2+3$ ou $3+2$ não altera o resultado final, mas na vida e na literatura altera sim. Mostra-nos ainda que a sua relação com o tempo é atomizada, espacializada, por isso todos os vetores influenciam no desfecho ou no entendimento da história.

Machado, ao propor as narrativas de Brás Cubas, D. Casmurro e Conselheiro Aires, em que os personagens “tentam recapturar o tempo, para analisar a experiência humana” (RIDEL, 1959, p.191), altera definitivamente a percepção da perspectiva desses narradores-personagens, revelando-nos que a subjetividade e os desejos mais secretos é o que os guiou. De certa forma, antecipava a perspectiva atomizada do tempo. Agora me dou conta mais claramente que também o processo de recorte e colagem presente nos textos de Clarice também faz parte do procedimento de constituição da poética borgeana: “Não resta a menor dúvida de que Borges representa, na tradição da literatura contemporânea, a teoria da escrita como citação” (SOUZA, 1999, p.42-3). Vale lembrar que Machado também foi muito hábil no entrelaçamento do seu texto com citações, não só em epígrafes, mas no cerne da obra mesmo, abrindo flancos no tempo.

Clarice empreendia tal procedimento alterando seus elementos textuais em um mesmo contexto, permitindo-nos vislumbrar não só um ponto de vista, mas vários. Às vezes mudava um nome, omitia outro ou alguma expressão, alterava-lhe o título. Esta foi a forma encontrada pela escritora para nos causar

²⁴ Esta história aparece sob três títulos em publicações diferentes: *Um caso complicado* em *Onde estivestes de noite*, *Antes da ponte Rio-Niterói* em *A via-crucis do corpo* e *Um caso para Néelson Rodrigues* em *A descoberta do mundo* (obra publicada postumamente, reunindo textos publicados no Jornal do Brasil).

o estranhamento em uma época em que muitas certezas políticas, ideológicas nos bombardeavam.

Também em Borges encontramos este procedimento, referido por Eneida Maria de Souza como sendo de bricolagem: “Da profusão de textos já existentes na biblioteca do universo, o que resta fazer é reciclar, bricolar e criar novos arranjos e outras séries de sentido, através do emprego da astúcia e do estranhamento exigidos para a operação de recorte” (SOUZA, 1999, p.72). Há astúcia de Borges e Clarice em provocar o estranhamento e novas configurações paradoxalmente do mesmo que já é outro.

Já Machado, ao contrário, circunscreve ao mínimo, sendo econômico no trato de personagens e seus caracteres. Curiosamente o efeito vem a ser o mesmo de Clarice, após lermos a escritora hoje. Tal situação em Machado, o drama, o mistério, seja qual for a questão, só poderia existir naquele contexto, daquele jeito e com aqueles personagens, conforme referi ao comentar a crônica que relata a história de Abílio.

A escritora, ao fazer suas variações em cada uma delas, levava-nos a uma reflexão diferenciada, mostrando que o enfoque não é só o ponto de partida, mas, inegavelmente, também o ponto de chegada. O que em ambos escritores nos mobiliza é o que fica nas entrelinhas, na elipse, no silêncio: “Como, apesar de não sê-lo aparentemente, Machado parece-nos um impressionista, teria que escrever “caranguejeando”, com as reticências que sugerem o que fica para o autor completar nas entrelinhas” (RIDEL, 1959, p.153). Tal escrita desdenha de um tempo que se pretende retilíneo e uniforme, posto que a vida nos tem levado a tortuosos e trôpegos caminhos, mostrando-nos que este é cultural, circunstancial, nem sempre evidente em sua leitura ou decodificação.

“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1989, p. 229). Machado de Assis e Clarice Lispector, ao negarem o historicismo ou a visão tradicional de história, evidenciam a necessidade de “fazer explodir o continuum da história”, algo que é próprio das classes revolucionárias no momento da ação, segundo Walter Benjamin.

Pelas obras de Machado e Clarice, percebemos o alto nível de estranhamento que provocaram e ainda provocam, dado que ainda somos

condicionados por uma concepção de história que simplesmente adiciona fatos, pautada por uma linearidade temporal. Os escritores, assim, revolucionam o ato de narrar. O historicismo e a racionalidade não são suficientes para esclarecer ou iluminar a realidade, muito menos para alterá-la. A reconstrução do mundo deve passar pela destruição do velho, na esteira da estrutura do pensamento mítico subjacente, ainda que a contrapelo.

2.2 A HISTÓRIA E O CONCEITO DE VEROSSIMILHANÇA

A qualidade superior da obra de Machado e Clarice é a prova concreta do equívoco do real-naturalismo, pois, com base nas premissas desse movimento, traçaríamos um destino completamente diferente para os escritores. O que esperar de um mulato e de uma estrangeira, ambos pobres e desfavorecidos?

A respeito de Machado, Helder Macedo em *Machado de Assis entre o lusco e o fusco* propõe a criação de um romance com um personagem que teria as mesmas condições de vida de Machado de Assis: mulato, epilético, etc. Helder recupera também algumas observações a respeito das teorias sociopolíticas da época, referindo-se ao texto *Um parêntese irritante*, de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*. Com base nas conclusões apontadas por Euclides que indica a inferioridade do mestiço e a busca dele para apagar “o estigma da fronte escurecida” - tudo isso bem delineado “cientificamente”, “o romance resultaria numa tragédia exemplar” (MACEDO, 2005, p.87). Caso o relato fosse outro, o de uma vida bem-sucedida, por exemplo, o romance seria considerado de “alta traição à realidade social objetiva” (idem, ibidem).

Sendo assim, não há que duvidar: um destino trágico para o nosso personagem mulato seria logicamente mais verossímil do que a alternativa feliz factualmente verdadeira. Com efeito a essência do realismo é a verossimilhança, e a verossimilhança não é mais do que a confirmação de expectativas fundamentadas numa lógica de causa e efeito (MACEDO, 2005, p. 87).

Macedo nos apresenta sem meias palavras a precariedade do referencial do realismo-naturalismo em que a lógica de causa e efeito é determinante, mas que nem sempre resulta verdadeira. Dom Casmurro,

conforme nos aponta Machado, pretende ser fiel aos acontecimentos: “‘a verossimilhança é muita vez toda a verdade’ (afirmação do personagem-narrador de Dom Casmurro) que também serve para significar que, muita vez, também não é” (MACEDO, 2005, p. 88). Certamente esse era o empenho de Bentinho, envolver-nos em suas suposições real-naturalistas a respeito da índole e moral de Capitu. No entanto, justamente por isso, suspeitamos do “correto” e “imparcial” marido-advogado-acusador.

Por muito tempo acusou-se Capitu de traição até que Helen Caldwell em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* desnudasse as dissimuladas e propositais intenções do hábil advogado. Através dessa leitura, percebemos uma desestabilização daquilo que tradicionalmente se entendia por verossimilhança, ampliando esse conceito. O verossímil não pode mais ser entendido como um único caminho de via única. O universo, a natureza, a humanidade está sempre nos surpreendendo, para o bem e para o mal.

Machado em seu último livro, *Memorial de Aires*, entrega-nos uma das chaves da totalidade de sua obra: “a verdade pode ser às vezes inverossímil”. Por essas e outras não se contentava com evidências, nem causas e efeitos, buscava o recôndito:

Ele (Machado) recusou-se a admitir seu século como um auge.(...)Ele não se desinteressava por reformas sociais e econômicas por meio de ação política e legal, como declarou algumas vezes: admitia que tudo podia levar o homem para a frente. (...) Para uma cura permanente (da sociedade) era necessário ir abaixo da superfície, descobrir as formas proteicas do amor-próprio que nutre a pobreza, a ignorância e a corrupção visíveis que via a seu redor (CALDWELL, 2008, p. 211).

Platão já havia declarado que a preocupação nos tribunais não era dizer a verdade, mas persuadir considerando a verossimilhança. Todorov, em *Introdução ao verossímil*, resgata e historiciza esse conceito, descartando o sentido ingênuo que vincula verossimilhança à realidade. No sentido de Platão e Aristóteles, “o verossímil é a relação do texto particular com um outro texto, geral e difuso, chamado de opinião pública” (TODOROV, 2003, p. 117).

Todorov nos diz que, para os clássicos franceses, há tantos verossímeis quantos gêneros e conclui que o “verossímil é a máscara com que se disfarçam as leis do texto, e que deveríamos entender como uma relação com a

realidade” (idem, ibidem). Para ele, ainda o tema do romance policial é a verossimilhança, “o antagonismo entre verdade e verossimilhança é sua lei” (idem, p. 121). Não há compatibilidade entre verdade e verossimilhança.

Percebemos, por esse viés, que Bentinho, definitivamente, ao advogar em causa própria, ao tentar provar sua ingenuidade aí é que comprova o contrário. O narrador, Rodrigo S.M., em *A hora da Estrela*, ao se apresentar, vai tecendo o pano de fundo que irá sustentar a verossimilhança da obra. Ele é alguém indiferente à personagem, escreve a história por motivo de “força maior”, instituindo assim um certo distanciamento que lhe garantirá uma certa neutralidade conveniente, deixando que o leitor decida a posição de empatia ou não pela realidade das “macabéas”. Tocar em Macabéa assemelha-se a tocar em uma ferida purulenta de outro, vira-se o rosto, normalmente; mas são tantas macabéas que, mesmo evitando uma, logo surgem outras.

A verossimilhança da obra cola-se ao senso comum: Que tenho eu a ver com tantos nordestinos doidos e sonhadores que abandonam sua terra, sua vida miserável por outra em que igualmente não há lugar para eles, elas? Esse é tom de voz de Rodrigo e a de todos que se entendem não-nordestinos, não-excluídos cultural e socialmente.

Nesse universo há sempre um igual que se enxerga superior. É o caso de Olímpico, tão desprezado socialmente quanto Macabéa, com a diferença de que ela sequer percebe isso. A ingenuidade da moça reforça a brutalidade revoltada do namorado. Para ele, a moça é oca por dentro, fraca, feia, burra; ele, o esperto, o que será vencedor contra tudo e todos. Ambos ingênuos e crédulos no progresso social, no continuum da história, na imparcialidade da justiça dos homens e da divina. Ele, um vencedor ao conquistar Glória, “carioca da gema”. Ela, certa de um futuro brilhante, liberta-se da vida que lhe sufoca, colhida por um belo carro importado. Os que torceram por um final feliz para Macabéa pretenderam um final inverossímil.

Mais uma vez, vemos Machado e Clarice tratar ao revés um outro conceito caro à estrutura narrativa: a verossimilhança. Quando se espera a condenação de Capitu e a revitalização de Bentinho, vingado finalmente, há justamente o contrário, o total esvaziamento da vida deste. Em *A hora da estrela*, quando se espera a total decadência de Macabéa frente a tantas adversidades, sua dignidade é constantemente restabelecida, seja pelo fato de

ganhar um futuro ou pela libertação de todas suas tribulações através da morte.

O conceito de verossimilhança é estilizado pelos autores Machado e Clarice uma vez que ambos não têm a visão ingênua de encontrar correspondência na sucessão temporal e na garantia inequívoca de superação e progresso. A lucidez de ambos brilha tanto que ofusca qualquer embuste nesse sentido. Não há só uma possibilidade de desfecho, o verossímil para eles é que tudo pode acontecer, o provável e o improvável.

2.3 O PONTO DE VISTA, A HISTÓRIA, O CONTEXTO.

Machado não poderia prever que, em pleno século XX e XXI, viveríamos cenas de destruição e de subjugamento de seres humanos nas proporções das primeira e segunda guerras mundiais ou, ainda, nas que recentemente nos têm deixado atônitos, como as guerras do Iraque, Líbano, Israel, etc... Mas alguma coisa já lhe apontava como insuficientes os padrões e ideias que se colocavam à época como um avanço linear, tranquilo e seguro no desenvolvimento da humanidade em franca e única direção ao progresso.

As ideias de liberdade, igualdade e fraternidade não foram suficientes para Machado, assim como as de que a revolução do proletariado garantiria igualdade e justiça sociais para Clarice. Essas críticas sociais podem ser lidas nestes autores pela forma como abordam seus temas, na contramão das suas épocas e fugindo aos cânones.

Vejamos, por exemplo, o enfoque de Machado no conto *Pai contra mãe*. O escritor vai além da questão da justa liberdade dos escravos, apresentando-nos um conflito, um confronto de desesperados. Tanto o “caçador” de negros fugitivos quanto a escrava grávida fugitiva encontram-se em situações trágicas, nada simples de serem resolvidas. Afinal, o pai também está na iminência de ter de abandonar seu filho na porta dos enjeitados caso não consiga algum dinheiro que garanta sua subsistência. A mãe, a escrava desaparecida, foge para salvar a si e ao filho que leva no ventre. Eis que prevalece o velho princípio: entre nós e os outros, preferimos sempre a nós²⁵. Foi assim que se

²⁵ Em Luc Ferry, a definição moderna de moralidade segundo Kant nos ordena uma resistência contra a naturalidade ou animalidade em nós (p. 148).

concluiu o trágico confronto/conflito, pai contra mãe, o caçador de escravos entregando a escrava fugitiva ao seu dono. Ficamos sabendo ao final do conto que a escrava perde o filho: “No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta, a escrava abortou” (ASSIS, 2004, p. 667).

A situação da escravidão, em Machado de Assis, coloca problemas mais complexos do que a evidente relação de abuso dos senhores sobre seus escravos. Há ainda a sempre e atualizada relação de algozes e suas vítimas, quer estas estejam em níveis sociais diferenciados ou não. É isso que o escritor pretende nos desvelar. Não é suficiente acabar com a escravidão, ainda que necessário, mas há muito mais a ser feito para que se acabe com o sofrimento humano e as injustiças sociais.

Astrojildo Pereira aponta essa questão em Machado de forma contundente:

Machado de Assis não via na escravidão apenas o aspecto sentimental, mas sim o fenômeno social em seu conjunto – e sobre esse fenômeno é que incidia a sua lente de analista, servindo-se dos indivíduos como componentes e como expressão de um todo complexo (PEREIRA, 2008, p. 35).

É também por este prisma que o escritor se revela um precursor de Clarice Lispector, por esta obliquidade em tratar das questões sociais, mais especificamente aqui, da escravidão. Para muitos críticos, este seria um dos poucos textos de Machado que aborda a questão da escravidão. Nesse sentido, é interessante observarmos o que Helen Caldwell destaca: “Era não só engajado em atividades e literaturas políticas em seus verdes anos, como alguns de seus contos retratam cruéis condições de pobreza e outras formas de escravidão. Por exemplo, *Valério*²⁶, *Um almoço*²⁷, *O Empréstimo*²⁸, *Folha*

²⁶ Este conto não faz parte da Obra Completa; foi encontrado no site que reúne os contos de Machado de Assis: www2.uol.com.br/machadodeassis/machado.html. A fonte do conto é *Jornal das famílias*, 1874. Valério é um rapaz que tem uma triste história. Órfão de pai e mãe muito cedo, teve a educação ficado ao encargo de um padrinho que também morre precocemente. O garoto fica abandonado à sorte e não consegue concluir seus estudos de direito. Vive com o trabalho de revisor em uma tipografia e de auxiliar em um tabelionato. Faz-se amigo de um coronel e acaba por redigir diversos documentos, inclusive um livro em nome do amigo. O amigo vira-lhe as costas abandonando-o às suas agruras. Acaba doente, miserável e solitário. Desesperado, atira-se ao mar.

²⁷ Este conto também não faz parte da Obra Completa; foi encontrado no site que reúne os contos de Machado de Assis: www2.uol.com.br/machadodeassis/machado.html. A fonte do

*Rota*²⁹, *Pai contra Mãe*” (CALDWELL, 2008, p. 211). Os contos referidos por Caldwell nos dão uma pequena mostra das vilezas circunstanciais que se impõe aos desavisados e ingênuos. Machado pretende desnudar a relação entre escravo e algoz, apontando para questões sutis, nem sempre evidentes nas relações estabelecidas. As palavras de Astrojildo Pereira ratificam esse argumento:

O escritor Machado de Assis possuía no mais alto grau a vocação para a observação e a análise das ações humanas, para a crítica social em suas várias modalidades, inclusive as de ordem política, e daí o seu interesse(...)os rumos do nosso progresso material e espiritual, as condições de vida do nosso povo, em suma – atento a tudo que pudesse influir nos destinos da pátria (PEREIRA, 2008, p. 86).

Ao fazermos uma releitura na perspectiva de Clarice Lispector, percebemos que também a temática da escravidão serve a propósitos tão ou mais amplos; discute-se, acima de tudo, o conflito ou o drama do enfrentamento entre o eu e o outro ou, como diria Sartre, “o inferno são os outros”. Para o filósofo, a existência precede a essência. Existimos para então constituir uma essência. Nesse sentido, o outro com o qual invariavelmente nos relacionamos pela presença ou ausência é fundamental nessa construção.

conto é *Jornal das famílias*, 1877. A história do Seixas é a de um homem desesperado que estava há vinte quatro horas sem comer e prestes a cometer o suicídio. Nada em sua vida dava certo, havia atingido um alto grau de degradação. Quando prestes a consumir a tragédia, surge o velho amigo Marques que não só lhe paga um almoço como há de intervir no seu futuro, conseguindo-lhe emprego e moradia. Por um bom tempo, Seixas torna-se um amigo grato, visitando-o, sendo gentil. Com o passar do tempo, Marques foi se tornando inconveniente aos olhos de Seixas, pois não deixava de mencionar a grave situação em que lhe dera acolhida. Ao final do conto, após ficar viúvo e morar na casa do Seixas, Marques morre, e o amigo manda rezar uma missa. Não se sabe ao certo se a missa foi pela alma do Marques ou de ação de graças por Seixas ter finalmente se libertado deste.

²⁸ Esse conto relata as desventuras de Custódio, um homem que reúne em si o pedinte e o gigante. Cheio de sonhos, nada afeito ao trabalho, fixado no presente, recorre a uns e outros para alcançar seus objetivos. Na conversa que tem com o tabelião Vaz Nunes, há a tentativa de conseguir cinco contos de empréstimo para fazer o negócio da sua vida. Acaba fracassando, conseguindo apenas cinco mil réis. Mesmo assim, o infeliz sai satisfeito pensando no jantar que irá ter.

²⁹ O conto faz parte da obra completa de Machado de Assis, está na coletânea de contos reunidos de jornais e revistas, sob o título *Outros contos*. O conto *Folha Rota* foi publicado no *Jornal da Família*, em outubro de 1878. A história conta as desventuras de uma pobre órfã, Luísa Marques, criada desde os sete anos por sua tia Ana. Luísa apaixonou-se pelo sobrinho de sua tia, Caetano – filho da falecida irmã e o do cunhado abominável, seu inimigo. Após saber dos motivos da inimizade entre sua tia e o pai de Caetano, Luísa é levada a jurar pela tia que jamais se aproximaria de Caetano. A moça, após o juramento, evita o primo definitivamente. Este, depois de tanto insistir, desiste e dá novo rumo à sua vida. Luísa fica com a tia que morre oito anos após o juramento da moça. Depois da morte da tia, Luísa é acolhida por uma vizinha e morre miserável e tuberculosa dois anos depois da tia. Caetano casa e se dá bem.

Mais do que isso, “o outro não é somente aquele que vejo, mas aquele que me vê” (SARTRE, 2005, p. 297). Sartre assinala uma mudança na percepção do outro com o realismo e o idealismo:

Em suma descubro a relação transcendente com o outro como constituinte de meu próprio ser, do mesmo modo como descobri que o ser-no-mundo mede minha realidade humana.(...) O tipo de relação entre as consciências era o ser-para; o outro se me aparecia e até me constituía na medida em que ele era para mim ou que eu era para ele (SARTRE, 2005, p. 317).

Essa mudança de paradigma na filosofia irá pontuar a relação do outro no ser-com, na tentativa de superar a perspectiva arraigada e escravista do ser-para. Tudo isso foi previamente intuído e/ou vislumbrado solitariamente, conforme observamos no mestre Machado. Tal perspectiva é retomada por Clarice, fundamentada com muito mais instrumentos de análise para a desconstrução de conceitos que ainda têm sustentado diversos tipos de opressão na sociedade contemporânea.

2.4 A VISÃO CALEIDOSCÓPICA

Esse continuum da história, por exemplo, foi também “mandado para os ares” em Clarice quando ela inicia *PCS*, ao falar do pai, mostrando-nos muitos “agoras”: o da “máquina do papai batia tac-tac”, o do relógio que “acordou em din-dlen”, o do silêncio que “arrastou-se zzzzzzz” e, entre o relógio, a máquina e o silêncio, ainda “havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta”. Estes “três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes”. Tudo isso na esteira do pensamento benjaminiano, no que se refere ao tempo saturado de agoras. Temos aqui, a “visão de caleidoscópio” apontada por Dirce Cortês Ridel ao referir-se ao trabalho de Wilton Cardoso, *Tempo e memória em Machado de Assis*: “o tempo assume formas e colorações que se fundem e confundem numa orgia de impressões disformes” (RIDEL, 1959, p. 209).

Walter Benjamin fala da experiência de choque do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica, em Baudelaire. Para ele, o homem ao passar por essa experiência, assemelha-se a “um caleidoscópio

dotado de consciência” (BENJAMIN, 1991, p. 125). O pensador nos diz mais adiante que a imagem do caleidoscópio se opõe a do espelho por que “realizava a imagem de uma ordem” (idem, p. 154).

A ideia do caleidoscópio vem colocar por terra as imagens, conceitos acabados. A visão do caleidoscópio nos dá uma pequena mostra da variedade do mesmo, das múltiplas cores de que é formado o branco, o inosso, o aparentemente inerte, por exemplo. Vejamos que, em Clarice, é em *Água Viva* que essa ideia é verbalizada e concretizada radicalmente: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras de um caleidoscópio” (LISPECTOR, 1993, p. 18). “Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (LISPECTOR, 1991, p. 38). A escritora reafirma assim a indissolubilidade de forma e conteúdo, a multiplicidade do tempo e de “agoras”.

Em Clarice, não há isto e depois aquilo, há concomitância de tempos, de “agoras”: “A ambição de Clarice Lispector foi a de inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance (vale dizer de história, ou seja, de transformação e evolução do personagem): a do tempo atomizado e, concomitantemente, espacializado” (SANTIAGO, 2004, p. 233).

Em *Água Viva*, há a confissão da narradora-personagem que exemplifica o tempo atomizado, espacializado: “Sou um ser concomitante, reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (LISPECTOR, 1993, p. 26). “O rechaço do conceito de tempo como evolução linear, em infinita ascensão, leva Clarice a rejeitar, como veremos no final, uma concepção de progresso como técnica, quantitativa, e a oferecer uma concepção humanitária, qualitativa de progresso” (SANTIAGO, 2004, p. 234).

Walter Benjamin evidencia a contradição flagrada por Baudelaire em relação ao progresso: “Para que falar de progresso a um mundo que se afunda numa rigidez cadavérica” (BENJAMIN, 1991, p. 173). Essa rigidez cadavérica social é denunciada pela obra de Machado e Clarice que não se convencem das teorias explicativas e salvacionistas de suas respectivas épocas. É através de suas histórias, contos, crônicas, que eles nos induzem a percorrer os intrincados labirintos da realidade.

Nesse sentido, tendo às mãos um caleidoscópio, percebemos estilhaçado o conceito de tempo linear em suas obras. Em *PCS* nos deparamos, em vários momentos, com uma narrativa a seguir o impulso do pensamento, tanto o de Joana quanto o do narrador que se cola a ela, delineando que somos o passado, o presente e o futuro sem uma escala hierárquica, em suma, o “instante-já”, libertando-nos ao mesmo tempo das amarras asfixiantes das ideias de progresso e de passado. Vale citar Borges:

Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente (BORGES, 1974, p.140).

Para ilustrar essa questão, reproduzo um trecho de *PCS*:

E Joana também podia pensar e sentir em vários caminhos diversos, simultaneamente. Assim, enquanto Otávio falara, apesar de ouvi-lo, observava pela janela uma velhinha ao sol, encardida, leve e rápida – um galho trêmulo à brisa. Um galho seco onde havia tanta feminilidade, pensara Joana, que a pobre poderia ter um filho se a vida não tivesse secado no seu corpo. Depois, mesmo enquanto Joana respondia a Otávio, lembrava-se do verso que o pai fizera especialmente para ela brincar, num dos que-é-que-eu-faço:

Margarida a Violeta conhecia
Uma era cega, uma bem louca vivia,
A cega sabia o que a doida dizia
E terminou vendo o que ninguém mais via...

Como uma roda rodando, rodando, agitando o ar e criando brisa.

Mesmo sofrer era bom porque enquanto o mais baixo sofrimento se desenrolava também se existia - como um rio aparte.

E também se podia esperar o instante que vinha... que vinha e de súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvia ... e outro que vinha... que vinha...(LISPECTOR, 1980, p. 43).

Machado de Assis, em *MPBC*, mexe definitivamente com a referência temporal não só por criar um narrador-defunto, mostrando-nos que até mesmo para um morto a sua história tem valor e deve ser divulgada. Penso que o caráter singular desse procedimento passa mais pelo fato de que mesmo o

passado pode ser atualizado e contextualizado, segundo os interesses de quem narra.

Algumas indagações se depreendem desta situação: será mesmo que após a morte os mortos não têm mais importância? Acaba-se de fato com a vaidade? Onde residem os elementos da tradição, do que deve ser continuado? Cabe aos vivos darem continuidade à história de seus mortos escolhidos a dedo. Brás Cubas nos deixa claro em suas memórias qual de seus antepassados será ilustrativo de sua família, bem como o porquê de elegê-lo. Por essa razão, elege o licenciado Luís Cubas ao invés do fundador da família, o tanoeiro Damião Cubas, para referir-se à ancestralidade:

Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós – dos avós que a minha família sempre confessou, – porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde de Cunha (ASSIS, 2004, p.515).

Machado, magistralmente, ensina-nos que, definitivamente, nem os mortos são de confiança nem suas heranças estão impunes. Em pelo menos dois momentos distintos lemos ideias do escritor que corroboram isso: primeiro “Se é certo, como já se disse, que os mortos governam os vivos, não é muito que os vivos se defendam com os mortos. Dá-se assim uma confederação tácita para a boa marcha das cousas humanas” (ASSIS, 2004, p. 590)³⁰; segundo, “Os mortos não vão tão depressa, como quer o adágio; mas que eles governam os vivos é coisa dita, sabida e certa” (ASSIS, 2004, p. 659)³¹.

O escritor dá a ver que o rei está nu, como se todos não soubessem, tal qual na fábula. Podemos vislumbrar aqui também a visão caleidoscópica que se abre a outras perspectivas, bastando girar o foco. Os mortos podem ser lidos como metáfora de costumes e tradição perpetuados sem interrogação pelos vivos. Cumpre-se *ad infinitum* um *script* escrito por outrem.

Também nesse sentido, Machado antecipa o que nos diria Walter Benjamin: “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1985, p. 225).

³⁰ Crônica de 5 de novembro de 1893.

³¹ Crônica de 7 de julho de 1895.

Brás Cubas vai revelando seus interesses, seus julgamentos, o porquê das suas atitudes, assim por diante. Ele revela tudo? O que pretende ocultar ainda assim? Penso que este questionamento é possível após iluminá-lo na trilha de Clarice.

Definitivamente, após ler a um e a outro, perdemos a ingenuidade diante da realidade, reafirmando outra vez o que já disse Hélio Pellegrino e já citado neste trabalho: “Clarice, à semelhança de Van Gogh, sabia com a pele do – corpo – e da alma - que debaixo de tudo lavra um incêndio” (PELLEGRINO, 1989, p. 195). Os escritores outra vez dialogam em sintonia com Borges: “Hay verdades tan claras que para verlas no basta abrir los ojos” (BORGES, 1974, p.145).

Há ainda a intrincada situação criada por Machado na elaboração de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. Na apresentação de *Esaú e Jacó* há uma advertência ao leitor, lembrando que, quando o Conselheiro Aires morreu (autor do referido romance), foram encontrados sete cadernos numerados de um a seis, sendo o sétimo denominado “O último”. Os seis primeiros cadernos faziam parte do Memorial e o último intrigou a todos, pois havia ainda uma possível titulação, “Ab ovo”, significando desde a origem, desde o começo. Na realidade, “O último” veio a público antes que o Memorial do Conselheiro Aires, sob o título de *Esaú e Jacó*, “nomes que o próprio Aires citou uma vez” (ASSIS, 2004, p. 946).

Nessa brincadeira, há o propósito de mexer na ordem temporal, na ordem das coisas terrenas. Morto o Conselheiro, fez-se o que bem entendeu, aliás, como é de praxe. O último antecipa-se ao Memorial, por sua vez colocando as coisas numa outra ordem. O que pretendia Machado com isso? Provar que o tempo é uma categoria arbitrária, que só se justifica quando está presentificado? Nós somos, dramaticamente, os guardiões do tempo ou não?

Em *Memorial de Aires*, o Conselheiro, nosso já conhecido personagem-narrador de *Esaú e Jacó*, narra suas memórias quando retorna ao Brasil por decorrência de sua aposentadoria. Nessa narrativa, vemos o tempo desdobrar-se muito lentamente e escasso; em alguns momentos falta tempo ao narrador, noutros, sobra-lhe, o caleidoscópio gira: “Tempo sobra-me, mas tu [papel] sabes que é ainda pouco para mim mesmo, para meu criado José, e para ti, se

tenho vagar e quê, – e pouco mais” (p. 1116). O narrador escreve para o papel, este é o suposto destinatário:

Escuta, papel. O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito... (p. 1116).

Isto, sim, papel amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê (p. 1117).

Conversações do papel e para o papel (p. 1122).

Fique isto confiado a ti somente, papel amigo, a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso (p. 1127).

Isto, sim, papel amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê. Se alguém lesse achar-me-ia mau, e não se perde nada em parecer mau; ganha-se quase tanto como em sê-lo (p. 1117).

Para ele, pouco importa o acerto da narrativa, o “politicamente correto”, uma vez que o destino da escrita será o fogo, segundo o que nos diz Aires:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor. (...) Não, papel. Quando sentires que insisto nesta nota, esquiva-te da minha mesa, e foge (p. 1116).

Assim como em Brás Cubas, o narrador apresenta-se descomprometido em agradar a seu público. No primeiro caso, escreve de um lugar onde hipoteticamente não pode mais ser atingido; no segundo caso, para si mesmo, do alto dos seus sessenta e dois anos, também com sua vida já definida, mas não totalmente imune à crítica alheia, por isso não titubeia em fazer suas ressalvas. Nada nem ninguém estão livres do acaso e do imprevisto; o Conselheiro sabia muito bem disso.

Cabe ressaltar também que, afóra a indicação temporal, em *Memorial de Aires* oscile entre dias, meses e horas, há em várias passagens a reflexão sobre o estatuto do tempo, bem como sua influência em diversos aspectos da vida humana. Temos uma narrativa arrastada, segundo as palavras de Dirce Cortês Ridel: “é apresentado o que o indivíduo vive por si, na sua distância

interior, por sua psicologia própria, e não a sucessão exterior das situações em que se vê envolvido” (1959, p. 72).

Quando Aires desce a Petrópolis, encontra Campos, seu velho conhecido: “com o tempo e a ausência perdemos a intimidade, e quando nos vimos outra vez, o ano passado, apesar das recordações escolásticas [do tempo da escola], éramos estranhos” (Assis, 2004, p. 1106). Aqui o tempo é o tempero da amizade, deixa-a saborosa ou insossa.

Tal enredo também se desenvolve no conto *Uma amizade sincera*, de Clarice Lispector, revelando mais uma nuance do diálogo entre os escritores. Na narrativa da escritora, os amigos crentes da sua amizade mais pura e verdadeira resolvem morar juntos, amigos em tempo integral. A amizade, ao invés de ser fortalecida, com o tempo e a convivência esgota-se. Os amigos sentem-se aliviados ao término do ano por se separarem, após serem vitoriosos em uma questão contra a prefeitura. Tal questão surgiu como que para salvar a amizade, uma vez que unia os amigos em suas estratégias: “Encerrada a questão com a Prefeitura – seja dito de passagem, com vitória nossa – continuamos um ao lado do outro, sem encontrar aquela palavra que cederia a alma. Cederia a alma? Mas afinal de contas quem queria ceder a alma? Ora essa” (LISPECTOR, 1998, p.16).

Astrojildo Pereira tece comparações entre os textos de *Píldes e Orestes* de Machado e *Les deux amis de Bourbonne* de Diderot cujo tema também seria a amizade. As histórias evidenciam um franco diálogo de Machado com Diderot: “A diferença principal, aí, está em que Diderot matou o casado, e Machado o solteiro. E mais: o conto de Diderot continua depois da morte de Olivier, levando Félix a uma série de outras aventuras, o de Machado termina com a morte de Quintanilha – a bala perdida que o prostrou pôs o ponto final na história” (PEREIRA, 2008, p. 172).

Clarice dá um passo à frente nesse impasse, uma vez que esvaziado o sentido da amizade pela disputa da amada (no caso de Machado e Diderot, resulta na morte de um dos amigos), a falta de cumplicidade em lutarem por um mesmo objetivo é motivo suficiente para que os amigos se distanciem para sempre. A morte da amizade é suficiente para decretar o afastamento dos amigos. Ambos libertam-se assim do peso da presença do outro que os acusaria do fracasso na relação. A única honra a ser reparada é a de cada um

consigo próprio. O fracasso aponta para uma nova possibilidade de começo ainda que não com os mesmos atores.

Vemos que o tempo, vinculado ao espaço, ajuda a revelar o que tentamos a todo custo ocultar: nossa incapacidade de ceder ao outro. Para tanto, podemos optar pela estratégia de Aires e mudar de assunto, conforme veremos a seguir, ou a dos amigos do conto de Clarice, mudando de cidade. Ambos os caminhos perscrutados reafirmam o diálogo nos labirintos da realidade. A escritora, a exemplo de Machado, retarda o tempo da narrativa, detendo-se nos sentimentos que mobilizam seus personagens.

Tais prerrogativas reafirmam que o tempo é essencialmente afetivo, segundo o que Bachelard nos aponta na *Intuição do instante*. A teoria da relatividade de Einstein colocaria por terra o conceito de Bérqson de duração, uma vez que o mesmo não considerava as condições exteriores que influenciariam este efeito:

com a relatividade, tudo o que dizia respeito às provas externas de uma Duração única, princípio claro de ordenação dos acontecimentos, se via arruinado. (...) o mundo não oferecia – ao menos imediatamente – garantia de convergência para nossas durações individuais, vividas na intimidade da consciência (BACHELARD, 2007, p. 34).

Retornando ao *MA*, os “amigos” Aires e Campos confrontam o tempo com o progresso. Para Campos, os trens são a prova cabal de que, com o tempo, a humanidade caminha para cima e para frente; já Aires, discordando do amigo, via nas antigas caleças tiradas a burro a possibilidade de usufruir a paisagem com mais calma e sabor. Conclui Aires:

Eu, se retorquisse dizendo-lhe bem do tempo que se perde, iniciaria uma espécie de debate que faria a viagem ainda mais sufocada e curta. Preferi trocar de assunto e agarrei-me aos derradeiros minutos, falei do progresso, ele também, e chegamos satisfeitos à cidade da serra (ASSIS, 2004, p. 1106).

Aqui o tempo pode-se fazer demasiado tempestuoso e inútil, uma vez que cada um dos amigos tinha lá suas convicções, não cederiam jamais. A questão do tempo, sem dúvida nenhuma, está presente na teia textual de

Machado e Clarice, reposicionando narrador, personagens, revitalizando um novo espaço/tempo na narrativa.

Nesse sentido, deve-se reforçar, mais uma vez, o diálogo de ambos com Borges quanto à prerrogativa do tempo: “El tiempo es um río que me arrebatara, pero yo soy el río; es um tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es um fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (BORGES, 1974, p.149).

É interessante chamar a atenção ainda para duas situações em *Esaú e Jacó* que registram com a ironia própria de Machado, a passagem do tempo. A primeira refere-se à D. Cláudia, mãe de Flora, que registrava as datas de acordo com os ministérios: “Flora nasceu no ministério Rio Branco, e foi sempre tão fácil de aprender, que já no ministério Sinimbu sabia ler e escrever corretamente” (ASSIS, 2004, p. 985). A senhora preocupada em alcançar um posto no governo para seu marido estava sempre condicionando o tempo aos ministérios, esse era seu referencial de valor.

Outro momento interessante é o da mudança das tabuletas da confeitaria do Custódio. O dono entrou em desespero com a crise do império; com medo de perder a freguesia, pensa em trocar a tabuleta da confeitaria do império para confeitaria da república. A pedido de Custódio que tinha o Conselheiro em alta conta, Aires o aconselha a ser prudente e pensar um outro nome que não seja dado à instabilidade política da época. Sugere então: Confeitaria do Governo (com seus prós e contras), Confeitaria do Catete, Confeitaria do Custódio...

Há ainda a interessante situação narrada em *Memorial de Aires* quando, em meio às comemorações do 13 de maio, mais especificamente, no dia 14, chega uma carta de Tristão. Aires, ao encontrar o casal Aguiar tão efusivo, atribui ao fato histórico. Ledo engano, a alegria do casal devia-se ao fato do recebimento da carta do afilhado: “Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo.(...) Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem” (ASSIS, 2004, p. 1119).

Temos aqui evidenciado outra vez o particular a delimitar o tempo, o privado sobrepondo-se ao público. Passa batido para o casal Aguiar o fato de os negros serem libertos em 13 de maio; o que sobressai nesse contexto para eles são as notícias do “filho postiço”. Aires não os condena, entende-os

perfeitamente, faz parte da natureza humana pautar o tempo pelas questões particulares de relevância. Os fatos particulares, definitivamente, se sobrepõem aos públicos, por aí se explica, em parte, a falta de memória política da população. Cada um que escolha a sua tabuleta.

Em *PCS*, Joana sabe que “desgraçadamente” é Joana, da mesma forma que Borges havia referido-se a si próprio, já indicado anteriormente neste texto, tem consciência da maldade que há dentro dela, por isso não culpa Otávio por ter uma amante, afinal o “pobre” precisava sobreviver a tudo isso, lutar para fixar-se no tempo, fazer valer sua existência.

Brás Cubas também vai tecendo sua narrativa da morte para a vida, desnudo, pelo menos do medo do porvir. Ele conhece o porvir, a morte, a derradeira, o tempo em marcha-ré. Sobretudo ele é a morte, nada nem ninguém sobreviverá à sua palavra.

Aires, conforme apreciamos anteriormente, ao deixar seus manuscritos, numerando-os de um a seis, coloca-se prioritariamente à frente da sua “ficção”, Esaú e Jacó, o último, reafirmando a prerrogativa do autor/narrador. Morto Aires, torna-se conhecido primeiro aquele que seria seu último trabalho, deixando-nos aguardar suas memórias. Mais uma vez, conforme foi dito, a morte ou o findar do tempo altera o curso da história.

É importante observamos que, desta forma, a narrativa de Aires transcorre na contramão do tempo se for lido concomitante a *Esaú e Jacó*. Temos a impressão de que a história dos dois irmãos surge como um desvio do curso do rio da narrativa das memórias do velho Conselheiro. Eis uma sábia maneira de esconder, de secundarizar o, também, “desgraçadamente”, Aires.

Em *A hora da estrela*, a construção do narrador já no início é problematizada, quer pelos diversos títulos que são colocados à disposição do leitor, entre eles, a própria Clarice Lispector, quer pelo narrador vivendo o drama de construir sua narrativa. Tal questão já havia sido experienciada por Sterne em *Tristram Shandy* e por Machado em *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro*, segundo nos apontou Dirce Cortês Ridel. Destacamos ainda a *Advertência* previamente colocada no início de *Memorial de Aires*. Nela, o Machado nos situa a escrita do *Memorial* no decorrer de *Esaú e Jacó*, fazendo a devida ressalva de estar se referindo ao Conselheiro Aires, ainda que o texto tenha sido redigido em primeira pessoa e assinado por M.de A:

Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial que apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”. Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões – pode dar uma narrativa seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem (...)”(ASSIS, 2004, p. 1096).

Há ainda um fato curioso nesse esclarecimento todo: *Esaú e Jacó* foi publicado após a morte do Conselheiro, não sendo assinada a *Advertência* deste. Há uma terceira pessoa que comenta a história dos manuscritos. No entanto, a *Advertência* do *Memorial* tem a desavisada e dissimulada identificação do autor com o narrador em que percebemos a sutileza do escritor tentando despistar o leitor.

Um momento anterior a este é destacado por Helen Caldwell quando propõe desmascarar Bento Santiago, o narrador de *Dom Casmurro*. Para ela, Machado, que não é de fugir da “raia”, deixa a pista de que o anônimo autor do Panegírico de Santa Mônica seja ele próprio intervindo na narrativa para que Bentinho não seja uma única voz na narrativa e só por isso é deixado ao leitor que decida se Capitu é culpada ou inocente.

A estudiosa compara o episódio do panegírico com “um par de lunetas” que Machado coloca em nossas mãos. Através do episódio “expõe o temor de Machado de que o júri tome o partido de Santiago e o deixe impune” (CALDWELL, 2008, p. 204). Tais procedimentos narrativos já antecipam elementos da narrativa ousada e contemporânea que desestabiliza conceitos rígidos de narrativas e narradores tradicionais, problematiza a relação autor/narrador/leitor. Machado sai de cena consciente do papel intrigante da sua obra, legando-nos a certeza de quão precários são os limites entre os gêneros, entre autor/escritor, realidade/ficção, tempo/espaço, bem como o modo de tecer suas narrativas. Mais uma vez o caleidoscópio gira.

A primeira indagação apontada por Clarice no início da narrativa da *HE* problematiza uma questão-chave relativa ao tempo/espaço: “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos?” (LISPECTOR, 1993, p. 25). Como

delimitar o início? Onde está o começo deste drama todo a ser narrado? É um tempo mítico que se repete e fala da ascenstralidade.

Da mesma forma, em *A paixão segundo GH*, no qual “o tempo (...) é o mítico que contém todos os tempos, o passado e o futuro, numa unidade plural” (ARÊAS, 2005, p.52), este tempo da *HE* também contém todos os tempos e todas as nordestinas na figura de Macabéa. Lembremos que a perspectiva de Clarice é sempre a contrapelo, por isso o tempo, ainda que mítico, desnuda a imobilidade a que são submetidas todas as “nordestinas” ou a quem elas evocam, a alegoria da mulher:

Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes (LISPECTOR, 1993, p. 25).

Quero acrescentar à guisa de informação sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento (idem, p. 32-3).

Mais adiante, o narrador ratifica a coragem: “Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos, já confortáveis” (idem, p. 34). O tempo é o presente, único tempo possível de ser vivido; o desafio é o de renunciar à acomodação de sentimentos arcaicos arraigados, sejam eles preconceituosos ou não.

A ideia do tempo atomizado faz-se forte, Clarice nos faz entender que os objetos é que são responsáveis pela evocação do tempo passado, que retorna com a força da fantasmagoria e que, sobretudo, nos mostra o presente: “porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente” (idem, p. 38). É hora de girar o caleidoscópio. Sem dúvida nenhuma, a escritora toca no calcanhar-de-aquiles, tanto nos situa no presente quanto nos coloca frente a valores disseminados no consumo do tal refrigerante.

Milhares de propagandas são divulgadas com o intuito de atualizar o consumidor quanto aos “valores” da sua época. Até o meio ambiente, preocupação atualíssima, é evocado conjuntamente ao consumo da bebida. A coca ainda é uma boa referência para milhares de pessoas. Hoje sabemos da

gravidade dos danos à saúde que tal refrigerante provoca, há toda uma discussão da sociedade quanto a uma melhor qualidade de vida, a uma melhor alimentação, etc. É óbvio que tal discussão não atinge aqueles que, a despeito do melhor para a saúde, precisam manter-se vivos. Para os nordestinos, o velho suco de caju ainda seria a melhor opção, salvo o fato de sermos “mandados”³² pelo mercado a consumir o industrializado, o moderno. Cria-se então o conflito do suco de caju que evoca um passado que se quer esquecer, também por isso sua fácil substituição por uma coca, por exemplo.

Há ainda o passado que surge pela lembrança de uma música cantada por crianças: “Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci”:

A música era um fantasma pálido como uma rosa que é louca de beleza, mas mortal: pálida e mortal a moça era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca. Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi (LISPECTOR: 1993, p. 48).

Este é um passado que nem é remoído no presente, pois Macabéa, ao fingir que brincava, pensa que viveu aquela experiência. Tudo isso se torna mais brutal ao ser colocado pelo narrador que traduz a vivência e a lembrança da personagem. É o narrador que fala da saudade do que não foi; Macabéa não tem a consciência de que não viveu tudo aquilo, pois corria pela casa e imaginava ter à mão a boneca e a bola.

É o narrador que tenta trazer/criar o passado para justificar o presente insofrito da personagem: “(Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade.)” (idem, p. 48). Piedade de quem? Da personagem ou dos leitores? A literatura de cordel não poupa suas personagens; o ridículo, o grotesco, o heroico vem à tona, nem sempre ao mesmo tempo, mas por uma visão caleidoscópica.

Clarice, seguindo o exemplo de Machado, faz com que seu personagem busque no passado um referencial que alimente o presente, nem que para isso precise inventá-lo, como no caso de Macabéa, ou de alterná-lo como luz e

³² Referindo ao questionamento que a escritora faz em *O ovo e a galinha*: “Afim de contas, estou sendo livre ou mandada?”

sombra, no caso de Joana; de escolher, como no caso de Brás Cubas, ou de reinventá-lo, como no caso de Dom Casmurro: “O passado é, para Machado, a dimensão fundamental do tempo, que só se valoriza na consciência da personagem, medida individual, subjetiva e relativa” (RIDEL, 1959, p.214).

Embora os fatos nos revelassem o contrário, o narrador de *A hora da estrela* tenta nos mostrar que o futuro da personagem poderia ser melhor do que o presente: “Pelo menos o futuro tinha a vantagem de não ser o presente, sempre há um melhor para o ruim” (LISPECTOR, 1993, p. 55). Essa é a expectativa do narrador, mais uma vez não compartilhada por sua personagem, flagrada em uma conversa com a amiga Glória: “– Diga-me uma coisa: você pensa no teu futuro? A pergunta ficou por isso mesmo, pois a outra não soube responder” (idem, p. 83).

Macabéa nunca pensava no futuro, vivia no presente e, para o presente, já tinha a sua dignidade, era datilógrafa, estava contente com sua condição, não pretendia mais nada além de um namorado, é claro. Até os bichos procuram seus pares. Da mesma forma que eles, ela não sonhava, por isso não pensava no futuro. A escritora oferece-nos a realidade bruta e crua: há pessoas que vivem como os animais, não se descontinuam, apenas vivem.

No entanto, surge madame Carlota e dá um futuro para Macabéa, dizendo que sua vida vai mudar, que o presente horrível vai ser modificado. Nesse momento, a moça dá-se conta da sua infeliz vida, transforma-se em uma pessoa “grávida de futuro”: “Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida” (idem, p. 98). Macabéa predestinada ao sucesso, ironicamente se encaminha para o seu único momento de glória, o último, a sua hora de estrela, a hora da sua morte. O Destino lançou mão do desfecho da história, contrariando a perspectiva e prognósticos por vezes otimistas do seu narrador que dizia querer o melhor para sua personagem.

O narrador mostra-se um dos personagens mais importantes da história, conforme já nos assegurava no início da narrativa: “A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro, Eu, Rodrigo S. M.” (idem, p.27). Tal procedimento tem sido adotado ao longo da história da humanidade uma vez que invariavelmente cabe aos vencedores falar dos vencidos. Através de

Rodrigo S.M. é que vamos conhecendo o passado calcado em um juízo de valor da personagem, a pobreza do presente e a esperança de um futuro qualquer ele que fosse.

Ao revés, a escritora mostra-nos que não há um melhor para aqueles que foram mutilados na carne pela fome, na alma pela ausência de compaixão, de afeto, de sonhos. A história de Macabéa é a história de um fracasso coletivo, de um fracasso de cidadãos e de sociedade. O *gran finale* anunciado pelo narrador é a morte a quem ninguém escapa.

A ironia de Clarice, no estilo machadiano, entra sem dó nem piedade, revelando mais uma vez o absurdo de pensarmos em livre-arbítrio nestes contextos miseráveis. Girando o caleidoscópio, percebemos que a história de Macabéa dói tanto quanto a história de Abílio, aquela narrada em uma crônica por Machado. Abílio foi aquele que morreu a bicadas, abandonado em um galinheiro por seus pais, já referido neste trabalho. Considerando esse contexto, não é para qualquer um ter livre-arbítrio, há que se ter em algum momento um referencial ou um bom berço.

2.5 A FRUTA DENTRO DA CASCA (O NARRADOR E A OBLIQUIDADE)

A figura do narrador é profundamente discutida por Walter Benjamin³³ no ensaio “O narrador”. Desta reflexão, gostaria de ressaltar o que o ensaísta diz da arte narrativa:

A narrativa que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – , é ela própria uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. **Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso**³⁴ (BENJAMIN, 1985, p. 205).

Nesse sentido, percebemos a marca de Machado e Clarice ao engendramos seus narradores mais do que singulares, oblíquos. Era assim que percebiam a realidade, de través.

³³ As questões levantadas pelo ensaísta, como por exemplo, a origem das narrativas na oralidade, a precariedade da informação e do jornal que exigem a verificação imediata dos fatos diante da sabedoria veiculada pelas narrativas, serviram de fio condutor à minha dissertação de mestrado – A poética da suspeita.

³⁴ Grifo meu.

Encontramos no Dicionário Aurélio a seguinte definição para obliquidade:

“[Do lat. *obliquitate*.] S.f. 1. Posição do que é oblíquo. 3. Inclinação em direção oblíqua. 4. Tergiversação, evasiva, rodeio. (...) Adj. 1. Não perpendicular; inclinado; de través. 2. Torto; vesgo. 3. Fig. Indireto. 4. Malicioso; dissimulado, ardiloso; sinuoso: conduta oblíqua; atitudes oblíquas” (FERREIRA, 1986, p. 1208-9).

Machado de Assis, através do seu narrador-personagem, Bento Santiago, cria a frase que se tornaria emblemática na caracterização de Capitu – “oblíqua e dissimulada”. Segundo Helder Macedo, “E se for possível ou necessário identificar Machado de Assis com algumas de suas personagens, não seria certamente com o senhorial Bento Santiago, seria com a marginalizada Capitu, mesmo quando – sobretudo quando – maliciosamente caracterizada como uma “cigana oblíqua e dissimulada” (MACEDO, 2005, p. 107). Essa obliquidade é percebida ao longo da obra machadiana não só pelo dissimulado, mas também pelo sinuoso, de través, malicioso...

Em *A Bela e a Fera ou a ferida grande demais*, é por um olhar oblíquo que Clarice revela todas as feridas de Carla, a protagonista do conto. Ao olhar o mendigo e sua ferida, Carla imediatamente enxerga as suas mazelas com uma clareza tão gritante que a quase faz desmaiar: “O mundo gritava pela boca desdentada desse homem” (LISPECTOR, 1992, p. 111).

Ela também se dá conta dos pontos em comum que tem com o mendigo: “Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola, mas mendigo o amor do meu marido” (idem, p.115); “Há coisas que nos igualam, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos” (idem, p.116).

É pelo olhar oblíquo, enviesado na realidade de Carla, a própria protagonista, que esta se dá conta da alienação que vive em relação à realidade social. Clarice opta por desnudar essa realidade obliquamente sem fazer uso do “traço grosso”³⁵ da realidade, mas com a delicadeza de quem

³⁵ Aquele traço a que Machado se refere no ensaio *Eça de Queirós: O Primo Basílio* (2004, vol. 3, p. 903) enquanto crítica. O escritor faz referência ao fato de que, muitas vezes, os seguidores da escola realista contrariam até mesmo suas premissas, carregando as tintas no

descortina algo. A ferida deve ser “tratada” com assepsia e delicadeza para não afugentar o já maculado ser.

É interessante que a escritora vai mostrando-nos o que se passa na cabeça de Carla e do mendigo, alternadamente. Para ele, a moça, ao lhe dar a nota de 500 cruzeiros e ao sentar-se a seu lado no chão, só poderia ser uma comunista. O nível de conhecimento da realidade do mendigo parece ser mais qualificado do que da moça que possui toda uma estrutura sociocultural à disposição. Aqui também, a exemplo do mestre, a escritora serve-se da desigualdade social para nos revelar a relação entre o eu e o outro, ratificando, mais uma vez, Sartre.

Percebemos, por tudo isso, em Clarice e Machado uma tensão entre ficção/realidade revelada na relação autor/narrador/personagem/leitor. Os escritores provocam seu leitor a ir para a realidade, buscando não as simetrias com a ficção, mas o que leram pela obliquidade.

O crítico Macedo dá um exemplo contundente de semelhança na forma e tratamento do tema em três romances de Machado: *Memórias Póstumas, Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.

os três romances tomados em conjunto, definem atitudes críticas complementares ao determinismo social e ao realismo como sua manifestação literária: o mesmo determinismo inerente à filosofia do “Humanitismo”, em que assenta, por via do seu fundador, a convergência entre *Memórias Póstumas* e *Quincas Borba*, tem seu equivalente semântico na argumentação casuística do narrador-personagem de *Dom Casmurro*, Bento Santiago, o mais verossímil dos confirmadores de expectativas fundamentadas numa aparente lógica de causa e efeito e o exemplo mais acabado de “narrador suspeito” na literatura da língua portuguesa (MACEDO, 2005, p. 93-4).

Eis aqui uma articulação da obliquidade machadiana: é na contramão ou ao revés que o genial escritor ataca os pilares do senso estético literário de sua época. O rei estava nu, mas só Machado tinha a coragem ou os olhos para enxergar. Como anunciar o que para ele era evidente? Tinha a “capacidade de ver o invisível e palpar o impalpável”³⁶ de forma enviesada, oblíqua,

acessório, “abafando o principal”: “O perigo da escola realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço ideal”, remetendo aos idealizadores de tal escola.

³⁶ Astrojildo Pereira, 2008, 93.

dissimulada, conforme Capitu ensina, seduzindo e ganhando a confiança do leitor no primeiro momento para depois mostrar-se como realmente é, seguindo a lógica de Bentinho, é claro: “A variedade de procedimentos que emprega na sua ficção surge no próprio processo narrativo, já que Machado lança mão de narradores com diferentes perfis, ajustados às suas necessidades criativas” (MELLO, 2009, p.6). É por esse viés que o escritor vai provocando o estranhamento e a conseqüente dificuldade em enquadrá-lo em correntes literárias fechadas.

Ao ler a obra de Clarice, vemos esta iluminar-se obliquamente; a luz que rebate no espelho aponta um precursor, Machado de Assis. Sobre esse assunto, vejamos o que Lúcia Helena declara:

creio mesmo haver um pendor de machadiana **obliquidade** [grifo meu] na maneira pela qual Clarice escolhe e registra os laços que acolhem e acozzam as personagens. Com a sutileza que não quer nem simplesmente opinar, nem julgar, mas principalmente impedir que se percebam apenas as simetrias entre arte e realidade, ou que se tente fazer da arte um espelho reflexo do social colhido mecanicamente, seu texto conduz o leitor a procurar, nas zonas de conflito, os ardis e alertas da narrativa (HELENA, 1997, p. 36).

Em *Água Viva*, a narradora explicita seu ponto de vista oblíquo, sem deixar dúvida quanto ao procedimento deliberado:

Como te explicar? Vou tentar. É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. Que viver não é só desenrolar sentimentos grossos – é algo mais sortilégico e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal. Sobre essa vida insolitamente enviesada tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim com que a existência feneça no que tem de oblíquo e fortuito e no entanto sutilmente fatal. Compreendi a fatalidade do acaso e não existe nisso contradição (LISPECTOR, 1993, p.74).

Além do gosto e registro do detalhe, por exemplo, “Nem Machado, nem Lispector inscrevem seus narradores em escolas, no sentido que escapam aos rígidos cânones de classificação” (HELENA, 1997, p. 30). A partir de Bosi, é

possível também vislumbrarmos pontos de contato ou intersecção entre Machado de Assis e Clarice Lispector. Para ele, por exemplo,

Machado teve mão de artista bastante leve para não se perder nos determinismos de raça ou de sangue que presidiriam aos enredos e estofariam as digressões dos naturalistas de estreita observância. Bastava ao criador de Dom Casmurro, como aos moralistas franceses e ingleses que elegeu como leitura de cabeceira, observar com atenção o amor-próprio dos homens e o arbítrio da fortuna para **reconstruir na ficção os labirintos da realidade** [grifo meu]. Pois se a reflexão se extraviasse pelas veredas da ciência pedante do tempo, adeus aquele humor de Machado que joga apenas com os signos do cotidiano... (BOSI, 1994, p. 180).

Machado demonstrou, não só através de sua produção literária como através da crítica que escreveu, a obstinação do traço certo, do traço escrito capaz de desvelar a alma humana em toda a sua complexidade. Abre mão dos padrões estéticos da sua época ao declinar do “traço grosso” do Realismo, por exemplo, na crítica que faz ao Primo Basílio de Eça de Queirós. Para o escritor, o realismo de Eça e Zola ainda não havia esgotado a realidade: “Há traços íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais para que escondê-las?” (ASSIS, 2004, p. 913).

A obliquidade em Machado é analisada por Marta de Senna no ensaio *Dom Casmurro: a loucura oblíqua e dissimulada*. O narrador Bentinho é, “ele, sim, oblíquo e dissimulado”, sendo a questão da traição de Capitu, “uma falsa questão”. Ao longo do texto, o narrador vai atraindo o leitor para falsos indícios, desnorteando-o, fazendo-o crer na culpa de Capitu, previamente instituída sem direito à defesa ou a considerações. Como alcançar o objetivo? Dissimulando, rodeando o foco sem o abordar diretamente, tocando-o de forma oblíqua. Nada de enfrentamentos, isso não condizia com a personalidade ou o caráter de Bento Santiago.

Ainda para a estudiosa, outra obliquidade dissimulada é o diálogo com o texto de Shakespeare, não com Otelo, tão comentado pela crítica, mas com a loucura de Hamlet, cuja maldição assentou-se na dúvida cruel que se tornou clichê nos nossos dias: “To be or not to be?” Bentinho é atormentado pela

dúvida da traição, pela inferioridade diante de Capitu, por tantas outras questões que o fizeram mentir e dissimular a vida inteira.

Em *PCS*, Joana não estaria o tempo todo atormentada pela dúvida nas escolhas? Ser má ou boa? Aceitar o marido ou o amante? Ficar ou ir embora? Não estaria Clarice, aqui, também dialogando com o inventor do humano, Shakespeare, e o perscrutador das almas, Machado?

Sobre a produção literária de Clarice Lispector, vemos Bosi apontar a insuficiência da “triagem por tendências em torno dos tipos de romance social-regional/romance psicológico” na ficção contemporânea. E mais, subsidiado por Goldmann, propõe uma “hipótese explicativa do romance moderno, na sua relação com a totalidade social”, distribuindo o romance brasileiro de 1930 para cá em, pelo menos, quatro tendências (romances de tensão mínima, de tensão crítica, de tensão interiorizada, de tensão transfigurada), segundo o grau crescente de tensão entre o “herói” e o seu mundo. Dessa maneira, o autor revela a relação da obra, objeto estético, com o mundo objetivo. A obra de Machado de Assis se encaixaria no romance de tensão crítica, caso Bosi quisesse incluir os romances criados antes de 1930, tendo ao lado José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Clarice Lispector, assim como Guimarães Rosa, por suas experiências radicais, estariam na tendência de romances de tensão transfigurada:

O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. [...] O conflito assim ‘resolvido’, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia.

A experiência estética de G.Rosa e, em parte, a de Clarice Lispector, entendem renovar por dentro o ato de escrever ficção. Diferem das três tendências anteriores enquanto estas situam o processo literário antes na transposição da realidade social e psíquica do que na construção de uma outra realidade. É claro que esta suprarrealidade não se compreende senão como a alquimia dos minérios extraídos das mesmas fontes que serviriam aos demais narradores: as da história coletiva, no caso de G. Rosa; as da história individual, no caso de Clarice L. (BOSI, 1994, p. 392).

Diante do exposto, podemos afirmar que, tanto quanto Machado de Assis, Clarice Lispector rebelou-se contra os padrões estéticos e culturais de sua época, foi adiante do que lhe prescrevia o seu tempo. A escritora,

considerando o contexto literário brasileiro, encontra-se na contramão da estética real-naturalista oitocentista, segundo o que nos aponta Silviano Santiago no artigo “Aula inaugural”, publicado originalmente em 07 de dezembro de 1997, no *Caderno Mais da Folha de São Paulo* e que consta em “O cosmopolitismo do pobre”. Isto, segundo o ensaísta, evidencia uma maneira “oblíqua da escritora, para usar uma palavra cara à Clarice” (SANTIAGO, 2004, p. 240). Tal obliquidade evidencia-se na maneira de entender que o trabalho não é só a expressão da força alienada; nele também está embutido o cuidado – qualidade imprescindível “que contribui para o progresso qualitativo do indivíduo e, por consequência, do homem” (idem, p.240).

Para ratificar essa ideia, o crítico aponta que o conto *Amor* de Clarice nos leva a pensar que “tudo é passível de aperfeiçoamento”. Silviano Santiago sentencia que aquilo que era projeto ou utopia na teoria de Marx em relação ao trabalho enquanto meio de “enriquecer e embelezar a existência humana”, em Clarice era possível ser vivenciado, conforme a narrativa exemplificada anteriormente.

A obliquidade de Clarice ilumina o seu precursor Machado e é iluminada por ele, num lusco-fusco benjaminiano, ampliando perspectivas e diálogos socioculturais que extrapolam suas nacionalidades, cujo centro de responsabilidade continua assentado no homem. Marta de Senna³⁷ aponta a razão da preferência de Machado por Shakespeare, o fato deste, segundo Haroldo Bloom, ser “o inventor do humano”.

Nesta perspectiva inaugurada pelo grande dramaturgo inglês, vislumbramos, através das leituras clariceanas e machadianas, quem somos, nossos dramas, impasses, dissimulações. Aqui está justificada a definição da literatura de Clarice por Guimarães Rosa que lhe disse certa vez que a mesma servia para vida, deixando a escritora lisonjeada: “Guimarães Rosa então me disse uma coisa que jamais esquecerei, tão feliz me deixou na hora: disse que me lia, ‘não para a literatura, mas para a vida’. Citou de cor frases e frases minhas, e eu não reconheci nenhuma” (LISPECTOR, 1992, p. 137).

³⁷ O Búfalo e o Cisne: a coexistência dos contrários na ficção de Machado de Assis, leitor de Shakespeare e Dante. In: SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos*. RJ: Língua Geral, 2008.

Certamente a escritora não foi acometida de amnésia, pelo menos naquele momento nada consta, mas o que podemos inferir pelo o que se coloca nas entrelinhas, é que o drama da existência humana tem caráter universal, por isso não é produto exclusivo de Clarice, nem ela o reconhece dessa forma. Suas questões foram também as de Shakespeare, o inventor do humano, segundo foi referido inicialmente por Bloom, e de Machado; ambos, podemos dizer, seus precursores.

2.6 O NARRADOR E A RELAÇÃO COM O LEITOR

Ao entrarmos na discussão da relação do narrador com o leitor é importante rever em Kayser essa trajetória na narrativa literária. Segundo o crítico, toda e qualquer narrativa resulta da “tríade formada por narrador, matéria narrada e público”³⁸. Para ele, a “atitude narrativa” do autor apontará determinado estilo. A preocupação aqui é buscar acima de tudo a verossimilhança e a credibilidade frente ao leitor:

Pode dizer-se que nos romances, contos, novelas, etc., o narrador se encontra no mesmo plano que o seu público. Especialmente na arte narrativa burguesa do século XIX predomina o esforço para manter a mais curta distância, a mais estreita intimidade com o leitor. Conhecem-se as apóstrofes célebres ao ‘querido leitor’, e conhecem-se os processos técnicos para aumentar essa intimidade: as alocuções, as divagações com o leitor durante a narrativa, o diálogo já no prefácio, etc. (KAYSER, 1970, p. 317).

Kayser cita exemplos nas narrativas de Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano em que os escritores procuram “proximidade do leitor”. Aponta, no *Brás Cubas* de Machado, “a exclusão da massa” uma vez que o escritor se dirige a um público reduzido de, no máximo, dez leitores. Os escritores têm clareza quanto ao público leitor, suas narrativas são permeadas de citações, pressupondo compartilhar os mesmos autores. Num universo reduzido de alfabetizados, a leitura era luxo para muito poucos, principalmente no Brasil.

³⁸ KAYSER, Wolfgang. Problemas de apresentação da Épica (Técnica da Arte Narrativa) In: Análise e interpretação da obra literária. Coimbra, 1970, p.316.

O crítico chama a atenção para o pioneirismo da narrativa de Sterne em *Tristram Shandy* quando o escritor tira vantagem ao criar um narrador “mais ou menos visível”, provocando efeitos inusitados, como, por exemplo, quando só deixa a personagem que bateu à porta entrar, capítulos à frente. E, ainda, “numa forma meio humorística, Sterne faz repetidas reflexões com o leitor sobre a atitude dum narrador no que diz respeito ao tempo, o que também outros narradores como Fielding, Dickens ou Thomas Mann fazem” (KAYSER, 1970, p. 326).

O narrador expressa sua liberdade no tratamento e “inversão da ordem temporal”. Para Kayser, “a máxima inversão do tempo encontra-se no romance de Machado de Assis – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” ao anunciar seu “defunto autor”. Procedimento semelhante de inversão da ordem temporal encontra-se também nas Epopeias *Odisseia* e *Lusíadas*. A abordagem inusitada do tempo nas narrativas machadianas e clariceanas já foram objeto de reflexão neste trabalho em capítulo anterior. No entanto, é bom que se reforce a importância desse componente da narrativa na configuração do seu narrador, assim como na relação que este estabelece com o leitor.

Cabe destacar também que, da mesma forma que o autor cria seu narrador, há o correspondente de um leitor virtual ou “pseudoleitor” também uma figura fictícia, segundo Paul Dixon no ensaio *Dom Casmurro leitor*. Para ele, devemos a Gerald Prince o conceito de “narratário” que nos dá a seguinte elucidação: “assim como o autor é uma construção fictícia que não se deve confundir com o autor, a pessoa com quem o narrador se comunica tem uma condição igualmente fictícia, e não deve ser confundida com o leitor real”³⁹.

Esse narratário em *Dom Casmurro*, no ensaio de Dixon, não só varia de gênero, mas de lugar na hierarquia do afeto, oscilando de “querido leitor” para “desgraçado leitor”, um conselheiro, um leitor impaciente. Outras vezes o narrador atribui ao narratário maior experiência, minimizando as consequências dos seus atos. Dixon salienta a diferença na caracterização do leitor e da leitora; a narratária, decididamente, não lhe inspira confiança⁴⁰.

³⁹ APUD, PRINCE, Gerald. Introduction to the study of the naratee. In: TOMPKINS, Jane P. (Ed.) Reader-response criticism: from formalist to post-structuralism. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980, p.9.

⁴⁰ DIXON, Paul. *Dom Casmurro e o leitor*. In: *Nos labirintos de Dom Casmurro*. POA: EDIPUCRS, 2005.

Em geral, ela é mais convencional, subjetiva e superficial. Mas afinal, tal caracterização dos imaginados leitores de Dom Casmurro não deixa de ser uma caracterização do narrador. O fato de que ele desconfia da narratária não é de causar surpresa, em vista de suas atitudes desconfiadas quanto à esposa (DIXON, 2005, 213).

É necessário, agora, vislumbrar também quem, na vida real, era o leitor ou quem eram os leitores contemporâneos de Machado e de Clarice a fim de tecer considerações. Hélio Seixas de Guimarães faz uma pesquisa minuciosa sobre os leitores de Machado e publica seu resultado⁴¹. No excelente trabalho, refletimos sobre o escasso público leitor, bem como as razões de uma fracassada proposta de nacionalização da literatura brasileira empreendida pelos nossos intelectuais românticos e abolicionistas.

O escândalo provocado pelos dados de um censo iniciado em 1872 e divulgado em 1876, revelando que 84% da população brasileira era analfabeta destrói qualquer possibilidade de construção de projeto literário nacionalista ou não. O pequeno e quase insignificante percentual de leitores faz com que os que produzem sejam praticamente os mesmos que consomem.

Machado, em uma crônica, comenta a designação que o condutor do bonde faz à escassez de passageiros, chamando-o, assim mesmo, de carapicu (uma espécie de peixe vulgar, comum, mas que há em abundância): “Dois dos grandes emblemas do progresso da civilização oitocentista – o romance e o bonde – circulam pela Corte em incansável pescaria, em busca dos carapicus (GUIMARÃES, 2004, p. 62). As pessoas vulgares e comuns fazem parte do percentual farto e escandaloso do analfabetismo. O pequeno percentual de alfabetizados faz parte de uma elite que se interessa predominantemente pela literatura estrangeira, especialmente, a francesa.

Hélio Guimarães ainda destaca a atitude de rendição aos números de Machado: “Gosto dos algarismos, porque não são de meias medidas nem de metáforas. Eles dizem as coisas pelo seu nome, às vezes um nome feio, mas não havendo outro, não o escolhem”⁴². Ou seja, diante de evidentes

⁴¹ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura no século 19. SP: EDUSP, 2004.

⁴² (MACHADO apud GUIMARÃES: 2004, p. 102) Este texto consta na História de 15 dias, crônica de 15 de agosto de 1876. Obra completa, vol 3, p. 344)

estatísticas, não há argumento que sustente o contrário. No entanto, recorramos ao próprio Machado para aventarmos outra possível causa da lastimável situação, na crônica de 11 de agosto de 1895:

Que pouco se leia nesta terra é o que muita gente afirma, há longos anos; é o que acaba de dizer um bibliômano na Revista Brasileira. Este, porém, confirmando a observação, dá como uma das causas do desamor à leitura o ruim aspecto dos livros, a forma desigual das edições, o mau gosto em suma. Creio que assim seja, contanto que essa causa entre com outras de igual força. Uma destas é a falta de estantes. As nossas grandes marcenarias estão cheias de móveis ricos, vários de gosto. (...) Entra-se nos grandes depósitos, fica-se deslumbrado pela perfeição da obra, pela riqueza da matéria, pela beleza da forma. Também se acham lá estantes, é verdade, mas são estantes de músicas para piano e canto, bem acabadas, vários tamanhos e muitas maneiras. Ora, ninguém pode comprar o que não há. Mormente aos noivos nem tudo acode. A prova é que se vão comprar cristais, metais, louças, vão a outras casas, assim também a roupa branca, tapeçaria, etc; mas não é nelas que acharão estantes. Nem é natural que um mancebo, prestes a contrair matrimônio, se lembre de ir numa loja de ferro ou madeira; quando se lembrasse refletiria certamente que a mobília perderia a unidade. (...) A Revista Brasileira é um exemplo de que há livros com excelente aspecto. Creio que se vende; se não se vendesse, não seria por falta de matéria e valiosa. Mudemos de caminho porque esse me cheira a nuncio (ASSIS, 2004, p. 665-6).

A situação lamentável do público bem como a pouca qualidade do meio intelectual passam a fazer parte das considerações por vezes irônicas de Machado, conforme pudemos ler acima. O escritor, com a habilidade que lhe é própria, atinge o nervo da questão: a falta de leitores está diretamente ligada à valorização do livro e da cultura. Conforme o esboço machadiano, o livro é considerado mais um objeto de adorno e enfeite, por isso a exigência do “público” passa pela boa aparência do livro para figurar numa estante que será enfeitada também por outros objetos.

A indiferença geral, a carência de público e de opinião consistente, a sensação constante de queda no vazio deixam de ser tratadas como acidentes lamentáveis ou frutos de conspirações, mas fatos de uma sociedade fundada em poderosos procedimentos de exclusão sobre os quais a produção literária deve refletir (GUIMARÃES, 2004, p.104).

Nessa perspectiva, Machado, na crítica ao Primo Basílio, vai explicitar o tipo de leitor esperado ou “ideal”, configurando a noção que o escritor tem de si mesmo enquanto leitor: “Sua nova divisa está sintetizada nestas palavras: ‘Nem basta ler, é preciso comparar, deduzir, aferir a verdade do autor’ (O Primo Basílio)” (GUIMARÃES, 2004, p.118). Por essas linhas é que percebemos a lucidez do bruxo no tratamento ao seu leitor, provocando-o, inquirindo-o.

Clarice Lispector viveu um momento bem distinto ao de Machado, mas os índices de analfabetismo ainda que tivessem diminuído sensivelmente dos anos 40 até 2000, não foram zerados. Segundo dados do IBGE, na

comparabilidade dos dois censos (1940 e 2000), foram calculadas as faixas de alfabetização e analfabetismo das pessoas de 10 anos ou mais de idade e observou-se que a proporção de pessoas alfabetizadas em 1940 correspondia à metade daquelas alfabetizadas em 2000. (...) O Brasil de 60 anos atrás apresentava taxas de analfabetismo para 10 anos ou mais de idade que oscilavam entre 34,1% para o Rio de Janeiro e 80,5 para o estado do Tocantins⁴³.

Clarice é testemunha das grandes campanhas de alfabetização, dos movimentos sociais a reivindicar sua autonomia e a defender a soberania. Infelizmente, não chega a testemunhar os anos de abertura, pois falece em 1977, mas acompanha o declínio gradual do analfabetismo. Começam a alicerçar-se novas condições para um novo público leitor ainda, diga-se de passagem, bastante elitizado. Suas crônicas dão o testemunho da sintonia da escritora com o seu tempo.

Para a época de Machado, o bonde e o romance eram significativos exemplares do momento oitocentista; Clarice tem no velho jornal e na atualíssima televisão a oportunidade de refletir sobre a condição do público ou espectador. Na crônica *Dies Irae*, Clarice comenta sua ira em relação ao mundo:

Amanheci em cólera. Não, não, o mundo não me agrada. A maioria das pessoas estão mortas e não sabem, ou estão vivas com charlatanismo.[...] E criaram o Dia dos Analfabetos. Só li a manchete, recusei-me a ler o texto. Recuso-me a ler o texto do mundo, as manchetes já me

⁴³<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/tendencia_demografica/analise_populacao/1940_2000/comentarios.pdf> Informação capturada na internet em 26/04/2009.

deixam em cólera.[...] Não tenho pena dos que morrem de fome. A ira é que me toma. E acho certo roubar para comer (LISPECTOR, 1992, p. 31)⁴⁴.

Logo a seguir, ainda na crônica, a escritora é interrompida por uma moça chamada Teresa que havia visitado-a no hospital por ocasião das queimaduras que sofrera em um incêndio em seu apartamento. A moça lhe pede, em nome de muitos leitores, que Clarice escreva sempre do mesmo modo que escreve para o jornal. Finaliza a crônica dizendo estar mais imobilizada do que na época em que estava enfaixada no hospital: “E, se tento falar, sai um rugido de tristeza. Então não é cólera apenas? Não, é tristeza também” (LISPECTOR, 1992, p. 32).

Não por acaso a crônica foi publicada às vésperas dos atos institucionais que recrudesceriam a ditadura militar. Todos os intelectuais e artistas que prezavam a liberdade individual e social estavam impedidos pelo sistema vigente de pronunciarem-se, estavam todos paralisados, amordaçados, tal qual Clarice expressa em sua crônica. Esse é o sentimento generalizado que a escritora apresenta inteligentemente como exclusivo seu, não sendo assim impedido de ser veiculado.

A questão abordada na crônica partia de uma experiência pessoal vivida e sofrida pela escritora por ocasião do incêndio em seu quarto. O resto ou a profundidade do recado fica para quem souber ler nas entrelinhas. Qual o efeito disso? Reforçava a imprescindível esperança de que nem todos tinham desistido de lutar por dias melhores, dias com liberdade para quem soubesse ler, é óbvio.

A Clarice agia sem titubear, a exemplo de Chico Buarque e tantos outros, só para citar uma grande personalidade que também esperneava diante da ditadura militar. Às vezes, Clarice não era tão sutil e delicada assim em seus recados, como, por exemplo, na crônica *Carta ao ministro da educação* em que contesta a diminuição de verbas para o ensino superior, provocando frustração nos estudantes e nas famílias brasileiras:

Senhor ministro ou senhor presidente: “excedentes” num país que ainda está em construção? Deixar entrar nas Faculdades os que tirarem melhores notas é fugir

⁴⁴ Crônica publicada no Jornal do Brasil, em 14 de outubro de 1967.

completamente do problema. (...) Falei com uma jovem que foi excedente e perguntei-lhe como se sentira. Respondeu que de repente se sentira desorientada e vazia, enquanto a seu lado rapazes e moças, ao se saberem excedentes, ali mesmo começaram a chorar. E nem poderiam sair à rua para uma passeata de protesto porque sabem que a polícia poderia espancá-los (LISPECTOR, 1992, p. 73-4)⁴⁵.

Outro momento em que enfrenta ostensivamente a ditadura militar é quando após escrever a crônica *Estado de Graça – trecho*, texto que fala sobre o perigo de nos tornarmos egoístas, “menos sensíveis à dor humana, não sentiríamos a necessidade de procurar ajudar os que precisam” (LISPECTOR, 1992, p. 90-1). Ao nos habituarmos com a felicidade, a escritora coloca um P.S. (*post scriptum*) de peso: “Estou solidária, de corpo e de alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”⁴⁶. A escritora faz referência ao episódio em que um protesto de estudantes pelo aumento do preço da comida do restaurante Calabouço, que funcionava no Instituto Cooperativo de Ensino, acabou com o assassinato do estudante Edson Luís: “No dia 04 de abril foi realizada uma missa na Igreja Candelária em memória de Edson. Após o término da missa, as pessoas que deixavam a igreja foram cercadas e atacadas pela cavalaria da Polícia Militar com golpes de sabre”⁴⁷. Fica aqui uma curiosa indagação: Clarice estava na missa? O que quis dizer com – “solidária de corpo e alma”? Sem sombra de dúvidas que, ao escrever isso, a escritora, além de tudo, vem a público dizer de que lado está. Antes, na crônica, ela havia feito uma profunda reflexão sobre o estado de graça e o risco de não ligarmos para nada ou ninguém que não tenha a ver diretamente com a vida particular de cada um de nós.

Ela prepara muito bem o terreno para nos entregar um desfecho, o P.S., qual soco no estômago, como escreveu sem titubear, recentemente, ao final de sua crônica, Luís Fernando Veríssimo⁴⁸: “(Você eu não sei, mas eu torço pelo Barbosa)”, fazendo referência ao confronto no STF (Supremo Tribunal Federal) entre os ministros Joaquim Barbosa e Gilmar Mendes, no qual Barbosa acusa o presidente do STF, Mendes, de destruir a credibilidade da Justiça. Há

⁴⁵ Crônica de 17 de fevereiro, de 1968.

⁴⁶ Crônica de 6 de abril, de 1968.

⁴⁷ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Edson_Lu%ADs_de_Lima_Souto> , capturado em 1º de maio, de 2009.

⁴⁸ Crônica *Ah é, é?* – Jornal Zero Hora, 30/04/2009, p.3.

suspeitas em relação à dignidade profissional do presidente do STF. O episódio veiculou em diversos jornais e canais de TV por vários dias, em abril de 2009. Evidentemente que os tempos são outros, sem tirar o mérito do grande Veríssimo, ainda que o cinismo da “política da boa vizinhança” ou do apreço às boas maneiras seja o mesmo⁴⁹.

O fenômeno da comunicação de massa, o Chacrinha, em meio ao contexto político e social deplorável que vivíamos naquele momento, não escapou da crítica aguda de Clarice. É bom que se diga, nem ele nem seu público:

De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que me pareceu durar mais de uma hora. E fiquei pasma. Dizem-me que este programa é o mais popular. Mas como? [...] Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu queria um povo mais exigente (LISPECTOR, 1992, p. 30)⁵⁰.

Clarice teve a sorte de não testemunhar os programas de Ratinho, Márcia, Bigbrother, etc.; muito mais viria por aí. Recentemente em uma entrevista para um programa de TV, Miguel Falabela, conhecido autor e diretor de produções artísticas, declarou que a idade média dos espectadores dos programas de TV, no Brasil, é de nove anos de idade. Nosso público ainda que tenha passado a fazer parte da estatística que aponta para o crescente número de alfabetizados, deixa muito a desejar em matéria de exigência de qualidade.

Por tudo isto, podemos perceber que a escritora sabia ler o momento social e político em que estava inserida, e decisivamente este não lhe era agradável. Por que o público/povo exigia tão pouco? Havia o medo, medo que paralisa, medo que fez a sociedade retroceder no processo político e social. Este povo/público não estava acostumado a exigir, tudo lhe era concedido; havia muitos deveres e poucos, muito poucos direitos.

Machado já havia referido anteriormente que não bastava saber ler, mas inferir, deduzir, analisar, etc. Nesse sentido, escrever para ambos torna-se uma missão de vida, um contínuo desafio para desacomodar instâncias perenizadas

⁴⁹ “Você eu não sei”, mas estou com Clarice e Veríssimo, nada de ficar em cima do muro.

⁵⁰ Crônica de 23/09/1967 – Chacrinha?!

e petrificadas. Não é possível passar a mão na cabeça do leitor pouco exigente, há que sacudi-lo, acordá-lo, interpelá-lo.

2.6.1 O DIÁLOGO DO NARRADOR COM O LEITOR

Ricardo Iannace compara “o controle magistral do velho bruxo sobre o leitor” com o controle que Clarice exerce sobre seus leitores – (2001, p. 17). Essa questão, em Machado, é observada por Gledson que a justifica pela habilidade do autor em lidar com os preconceitos já naturalizados no leitor. Penso que, em Clarice, tal habilidade em lidar com seus leitores parte do fato de compartilharem a angústia diante de uma realidade injusta tanto para as mulheres quanto para os homens.

No anexo *Citações, na obra de Clarice Lispector*, o estudioso destaca o que segue em *A via crucis do corpo, no conto Por Enquanto*: “De vez em quando eu fico meio machadiana. Por falar em Machado de Assis, estou com saudade dele. Parece mentira, mas não tenho nenhum livro dele na minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez” (LISPECTOR, 1991, p. 67).

Também em minha dissertação de mestrado havia referido essa sintonia entre Clarice e Machado:

Pode-se dizer também que Clarice Lispector – ao modo de Machado de Assis – exerce a singularidade, não só pelo diálogo que ela deflagra deliberadamente com seus leitores, mas porque, a exemplo do mestre, ousa e polemiza com modelos e estereótipos (SIMON, 1997, p. 43).

Uma das questões evidentes na polemização passa pelo engendramento do narrador:

O narrador clariceano é um mestre cruel. Hábil, ele conduz o leitor de surpresa em surpresa, distraíndo-o com histórias inicialmente anódinas, com metáforas belas e cômicas aqui e ali, para finalmente jogar-lhe na cara a insuportável verdade (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 225).

Em Machado, há a intromissão do autor, ou melhor, do pseudo-autor, a cada passo na narrativa, o escrever ‘caranguejeando’ parece à primeira vista, desviar-nos do interesse do enredo. É que sua mensagem artística está mais

nas reflexões, nestes comentários, do que na narrativa (RIDEL, 1959, p. 102).

Clarice declina da relevância dos fatos, com o “caranguejar” à moda nordestina impressa em sua narrativa. Tal questão serviu de motivo a muitas críticas negativas à sua obra. Exatamente onde estava o mérito do mestre, segue a excelência da escritora a perseguir os intrincados labirintos da realidade. Preferem ambos revelar “a mola das ações”; estas são íntimas, subjetivas, nunca exteriores. “Como Sterne, Machado reduz ao mínimo a ação exterior, preferindo revelar a mola das ações” (RIDEL, 1959, p.105).

Justamente sempre acontecia uma pequena coisa que a desviava da torrente principal. Era tão vulnerável. Odiava-se por isso? Não, odiar-se-ia mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de dar frutos mas não de crescer dentro de si mesma. Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez (LISPECTOR, 1980, p. 74).

O desvio do “principal” era a possibilidade de penetrar nos caminhos nem sempre evidentes da realidade. Mudar o percurso, distrair o leitor com as interferências do narrador, uma estratégia para desarmar e propor-lhe o inusitado. Por que não dividir com o leitor as dúvidas, incertezas, inconformidades com a realidade? Trazê-lo para o lugar de onde o narrador vislumbra ou, mais do que isso, de onde engendra sua história e concretiza através da ficção, entre outras coisas, a construção da alteridade. Eis uma carência de antes e dos tempos atuais, o de colocar-se no lugar do outro. Clarice e Machado nos faziam perceber a realidade, dividindo com o leitor, através de seus narradores, pontos de vistas inusitados, irreverentes, contraditórios, do jeitinho que a humanidade é. Arquitetam um narrador não-confiável⁵¹.

Para Ricoeur,

⁵¹ Durante um seminário sobre literatura portuguesa, promovido pela professora Jane Tutykian, no pós-graduação da UFRGS/2005, tive a oportunidade de participar da exposição do Paulo Ricardo Angelini, relativa ao narrador não-confiável. Na época, Paulo era orientando desta professora. O conceito de narrador não-confiável surge em Wayne Booth, aprofundado, posteriormente, em Ricoeur, conforme está escrito na tese já defendida de Paulo: “Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI”.

o caso do narrador não digno de confiança é particularmente interessante do ponto de vista do apelo à liberdade e à responsabilidade do leitor. [...] Ao contrário do narrador digno de confiança, que garante a seu leitor que não realiza a viagem de leitura com vãs esperanças e falsos temores acerca só dos fatos relatados como também das avaliações explícitas ou implícitas dos personagens, o narrador indigno de confiança desordena essas expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre até que ponto ele quer chegar” (1997, p. 281).

Machado e Clarice fazem advertências aos leitores no início de *MPBC* e de *HE*, provocando um intenso estranhamento. Nessas obras há diversos momentos em que o narrador se dirige ao leitor, sendo que, em *HE*, a escritora coloca entre parênteses a indicação de que este autor é na verdade Clarice Lispector. Ficamos em estado de alerta, aguardando o resultado desta “confissão”. Em diversos momentos, a escritora usará novamente o entre parênteses para assinalar, quase sempre, observações e reflexões suas. À medida que a história se desenvolve, a escritora, da mesma forma que Machado, instiga o leitor a pensar sobre questões que ultrapassam o que está sendo narrado, adentrando os intrincados labirintos da realidade.

Após fazer a descrição física da nordestina, personagem principal de *HE*, o narrador declara, entre parênteses, estar incomodado com ela, com raiva, inclusive. “(Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente)” (LISPECTOR, 1993, p. 41). Eis aqui alguns pensamentos que denotam os verdadeiros sentimentos nutridos por outrem, quase nunca revelados.

O narrador, Rodrigo S. M., ainda comenta sobre a personalidade de Macabéa:

Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? E de receber um ‘não’ na cara? Talvez a pergunta vazia fosse apenas para que um dia alguém não viesse a dizer que ela nem ao menos havia perguntado. Por falta de quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim. **Existe no mundo outra resposta. Se alguém sabe de uma melhor, que se apresente e a diga, estou há anos esperando** (grifo meu) (LISPECTOR, 1993, p. 41-2).

Afinal, de quem é a responsabilidade pelas coisas serem do jeito que são? O narrador, ao mesmo tempo em que nos indaga, responde de modo sarcástico, de um jeito enviesado: “Enquanto isso as nuvens são brancas e o céu todo azul. Para que tanto Deus. Por que não um pouco para os homens” (LISPECTOR, 1993, p.42). A resposta da conformidade sempre evoca Deus: “É assim porque Deus quer”, “Deus é que sabe”, “Cabe a Deus”, assim por diante. E os homens? E a humanidade? Somos levados a refletir para além do que a narrativa discorre. Escorregamos de um caminho do labirinto da realidade para outros tantos, fazendo jus à sua complexidade. O narrador nos coloca frente a frente com as nossas responsabilidades habilmente escamoteadas sob o nome de Deus.

Nós, os que pagamos impostos, cumprimos com nossas obrigações sociais, já tínhamos sido sacudidos pelo narrador impertinente, em outro momento, por exemplo, quando disse: “sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto” (LISPECTOR, 1993, p. 38). Como assim? Reagimos, imediatamente, inconformados: também ganho mais do que os que passam fome, mas não sou desonesto(a). Apresentam-se rapidamente credos religiosos, ideias sociopolíticas para ratificar nossa posição. A desonestidade a qual o narrador (escritora) se refere está em não reconhecer a abrangência da responsabilidade individual na vida dos desvalidos. Delega-se a Deus, aos políticos, a todos, desde que não nos atinjam. Somos atingidos em cheio pela excessiva “sinceridade” do narrador que não está a fim de levar ninguém para “compadre ou comadre”, ou seria crueldade mesmo como afirmara Leyla Perrone-Moisés?

Muitas vezes, escolhemos um cão, um gato que não nos afrontam com a sua condição, colocando-nos na situação de generosos, “gente do bem”. A verdade é que não queremos saber da miséria alheia, o que temos a ver com isso? Ou, como refere Luis Fernando Verissimo na abertura do seu livro *O mundo é bárbaro*: “Entreouvida na rua: ‘O que isso tem a ver com o meu café com leite?’” Ou, como declarou peremptoriamente, o narrador de *HE*: “A moça é uma verdade da qual eu não queria saber” (LISPECTOR, 1993, p. 55).

O narrador impertinente de *HE*, nos moldes de Machado, afronta o leitor sem dó nem piedade:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo, assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido uma floração. Minto: ela era capim.) (LISPECTOR, 1993, p. 46).

A dramática narrativa de Macabéa finaliza com a morte da personagem. O narrador coloca-nos em mais uma saia justa:

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para a casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.
Sim. (LISPECTOR, 1993, p. 106).

Esse é o nosso fim comum, a morte. Lutamos para viver, mas inevitavelmente, seremos colhidos pela morte, diz o narrador de *HE*, sem meias palavras: “Viver é um soco na boca do estômago”, também disse ele. De soco em soco vamos recebendo essa narrativa melancólica, reveladora da dura realidade que subjaz ao labirinto da realidade. Essa história de excluídos ou da Macabéa em *HE* é tão antiga quanto uma narrativa bíblica, segundo o que referiu anteriormente o narrador. Então, sugere, não há saída para esse problema? Parece que, se repetirmos o que está no script, não. Há muito que reinventarmos.

Machado inicia *MPBC* com um esclarecimento do narrador Brás Cubas ao leitor, indicando a condição de defunto-autor, bem como a forma livre adotada, emprestada de outros autores, destacando, porém, a marca própria impressa com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Em *A posição do narrador no Brás Cubas de Machado de Assis*, de Wolfgang Kayser, o crítico destaca o acerto na escolha de um narrador inusitado – Brás Cubas, o defunto-autor. Essa perspectiva aguça a curiosidade do leitor em saber “o que este narrador lhe vai dizer do seu estranho ponto de vista” (1970, p. 330).

Para nossa surpresa de leitores, o romancista não explora “o lado fantástico deste ponto de vista (não por falta de fantasia, certamente; as

grandiosas imagens do cap. VII – O delírio – fazem-nos lamentar essa restrição intencional)” (KAYSER, 1970, p. 330). Machado frustra ou caçoa do leitor que talvez esperasse o descortinar dos mistérios além-túmulo, textos que abundam na atualidade através da dita literatura espírita. Genialmente, o escritor “explora o contraste entre a posição do narrador no outro mundo e a sua atitude terrestre, ao interessar-se pelas coisas mais pequenas deste mundo” (idem, ibidem). Tudo o que sai da boca de um defunto-autor toma uma relevância diferenciada, afinal qual o recado que ele nos quer passar?

Na tese de doutorado de Verbena Cordeiro, *Itinerários de leitura: o processo recepcional de Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos um importante estudo sobre a recepção da obra e o destacado papel do leitor. Entre os tantos momentos significativos, transcrevo os seguintes, por entender que são extensões do diálogo de Clarice com ele, na perspectiva de Borges em *Kafka e sus precursores*:

Essa obra planta sutilmente suspeitas sobre o destino político do País e a ideologia que proclama o mundo como construção dos homens. Para tanto, Machado arrisca e experimenta com maestria e ousadia técnica a sua escrita, lançando uma luz inesperada às trevas oitocentistas, ao conferir ao leitor do seu e do nosso tempo a tarefa de ler, **nas entrelinhas** (grifo meu), nos silêncios e nos vazios, a fragilidade e a mesquinharia humana, em particular das elites brasileiras, deixando escorrer indagações e perplexidades, ainda hoje atuais e que empalideceram o cenário político e social de uma nacionalidade ainda por se constituir (CORDEIRO, 2003, p. 207).

Brás vai cerzindo ponto a ponto todas as cenas que fazem iluminar as feridas sociais e humanas. Nesse jogo sinuoso de mostrar e esconder, o narrador incita o leitor a apertar ou afrouxar aquelas que mais lhe tocam. Mas é para além da dimensão social que *MPBC* oferece ao público o grande painel por onde se movem as condutas humanas, matizadas pela farsa, pela hipocrisia, pela veleidade, pela ganância de poder, pelo egoísmo e pela vaidade, posição partilhada por parte significativa da crítica (idem, p. 210).

A estratégia de não dar tudo de bandeja ao leitor, de convocá-lo para a decifração do enigma que está além do texto dado, explicitado, revela um jeito de entender o ser humano na sua complexidade com todos os subterfúgios. É muito conhecido o texto em que Clarice discorre sobre as entrelinhas: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas

entrelinhas” (LISPECTOR, 1992, p. 212). Esse “método” explicitado por Clarice é subjacente à produção machadiana, conforme lemos anteriormente em Verbena Cordeiro. No entanto, ao lermos Clarice, uma luz se volta para o passado, iluminando o velho bruxo, instaurando mais esse diálogo. É interessante observar que, se Machado não explicita este método de comunicar pelas entrelinhas, não é por isso menos contundente nos questionamentos e tensões que provoca pelo inusitado de convocar o leitor ao diálogo, advertindo-o, por vez: “Não se deixem levar por aparências”⁵². Já Clarice, como quem não quer melindrar o outro ou a outra, pelas entrelinhas nos toca o fundo da alma tanto quanto Machado. Tudo isso contribui para surgir um novo tipo de leitor: “[...] um leitor que responde. [...] um leitor ele próprio desconfiado, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo” (RICOEUR, 1997, p. 282).

No *Capítulo IV Ideia Fixa*, o narrador adverte ao leitor sobre o peso de uma ideia fixa: “**Deus te livre leitor**”⁵³, de uma ideia fixa: antes um argueiro, antes uma trave no olho”. Segue o narrador discorrendo de forma irônica diversas ideias fixas ao longo da história, destacando alguns protagonistas como Tito, Lucrecia Borges, entre outros:

Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo; e, tornando a ideia fixa, direi que é ela a que faz os varões fortes e os doudos; a ideia móbil, vaga ou furta-cor é a que faz os Cláudios, - fórmula Suetônio. / Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a Lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. **Veja o leitor** a melhor comparação que lhe quadrar, veja-a e não esteja aí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos a parte narrativa destas memórias. **Creio que preferes a anedota à reflexão, como os outros leitores**, seus confrades e acho que faz muito bem. [...] **Vamos lá; retifique o seu nariz**, e tornemos ao emplasto. Deixemos a história com seus caprichos de dama elegante. Nenhum de nós pelejou a batalha de Salamina, nenhum escreveu a confissão de Augsburg; pela minha parte, se alguma vez me lembro de

⁵² Crônica de 20 de dezembro de 1896. Na crônica, Machado vai discorrendo sobre um incidente que envolve a polícia, alertando sobre a importância dessa e de que não deve falar mal de ninguém, muito menos dela, pois é uma instituição necessária.

⁵³ Grifo meu e nas expressões referidas logo abaixo. A intenção é ressaltar o diálogo travado com o leitor.

Cromwel, é só pela ideia de que Sua Alteza, com a mesma mão que trancaria o parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas. **Não se riam** dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo. Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta (ASSIS, 2004, p. 517-8).

Machado ironiza a ingenuidade do leitor, seu interlocutor; é óbvio que aquele que prefere a anedota à reflexão não tem uma consciência clara de que “ao pé de cada grande bandeira há outras modestamente particulares”, isso é o que lhe sugere, pelas entrelinhas, o narrador. Quando finaliza, dizendo que a comparação da arraia-miúda à sombra do castelo com as pequenas e grandes bandeiras não presta, é aí que toma vulto, cresce em importância. Sobressai a apreciação de uma aparente autocrítica, própria de um narrador não-confiável, exigindo respostas do leitor ou suspeitas.

Quem de nós nunca foi vítima(?) de uma ideia fixa? A ideia de um ganho custe o que custar, doa em quem doer, assim por diante. Essas pequenas bandeiras, quase imperceptíveis, consideradas isoladamente, mas no conjunto, qual pinceladas de Van Gogh, arrebatam por uma vida inteira. A grande bandeira, a pública, aquela que exibimos a todos, captura o olhar quando tremula no alto, deixando as demais camufladas. Esse pode ser um dos recadinhos lidos nas entrelinhas do texto machadiano. Ou um puxão de orelha?

Macabéa também foi vítima de algumas ideias fixas, como, por exemplo, a ideia de ser considerada gente, de ter uma dignidade para além da profissão de datilógrafa. Outra ideia fixa de Macabéa era a de ser feliz, coisa de nordestina doida, como afirmou o narrador de *HE*.

As ideias fixas seriam facilmente resolvidas se outros não as tivessem e essas não esbarrassem umas nas de outros. As ideias fixas de Macabéa são atropeladas pelas de Glória e as do próprio Olímpio de Jesus, outro nordestino doido. Machado nos revela que, além de tudo, também podemos ser boicotados por um casual vento encanado, como no caso da fatal pneumonia de Brás Cubas. Conclui-se que nossas limitações são evidentes e escandalosas.

Ricoeur chama a atenção:

A teoria da leitura advertiu-nos sobre isto: a estratégia de persuasão fomentada pelo narrador visa impor ao leitor uma visão do mundo que nunca é eticamente neutra, mas de preferência induz, implícita ou explicitamente, uma nova avaliação do mundo e do próprio leitor [...] (1997, p. 429).

É assim que, ao ler Clarice, imediatamente reporteime ao seu precursor Machado. Antes dela, um mestre já nos presenteava com a não-neutralidade, contrariando as diretrizes da sua época tal qual ela também ousou:

Machado de Assis é, de modo geral, um autor que convoca o leitor para participar de sua obra. Antecipa – e não está sozinho nessa antecipação – a síndrome pós-moderna dos hipertextos, em que o leitor não é apenas espectador, não é mais aquele que olha pela janela retangular da página, e sim um parceiro ativo, co-autor do que lê (SENNA, 2008, p. 83).

A estratégia de Clarice em intimar o leitor a participar da obra, indagando-o, fazendo-o inferir julgamentos, considerações, fazendo-o descer do muro, revela-nos a estratégia inaugural machadiana na literatura brasileira, nos moldes dos melhores escritores mundiais, entre eles, Sterne. Marta de Senna chama a atenção para o fato de Machado propor ao leitor que, da mesma forma que ele preenche as lacunas da escrita alheia, o leitor também pode fazê-lo em relação ao seu texto: “Assim preencho as lacunas alheias; assim podes preencher as minhas (*Dom Casmurro*, cap. 59)” (SENNA, 2008, p. 83). Poderíamos traduzir na linguagem clariceana o desafio de perceber o que há nas entrelinhas, preenchendo-as tal qual já autorizara o velho mestre Machado.

E, finalmente, o leitor virtual de Machado de Assis há de ser relativamente relativo. Verá que a verdade, como a paternidade de Ezequiel, deve ser uma, e deve ser discernível. Não será um leitor absolutamente relativo, acreditando que a paternidade do menino não existe, que não tem importância ou que o menino pode ter uma infinidade de pais. Pelo contrário, vai ser um leitor empenhado em buscar a verdade, um ser parcimonioso e metódico na dúvida, cuja atitude o levará, afinal de contas, a reconhecer que a verdade existe, mas que às vezes não nos é dado alcançá-la, e que o livro se interessa mais com a consideração de perguntas do que com o fornecimento de respostas (DIXON, 2005 p. 223).

Gostaria de chamar a atenção para dois aspectos apontados anteriormente por Dixon em Machado que perpassam também a narrativa clariceana. Primeiro, o fato de ela nos mostrar várias nuances de seus personagens e de seus próprios textos ao reeditá-los em contextos diferentes, por exemplo, ressaltando o quesito da relatividade. Segundo, a dedicação quase obsessiva da escritora em criar novas perguntas que mobilizam o engendrar de suas narrativas.

A posição solitária e à frente de seu tempo da produção clariceana, segundo Fernando Sabino confessou-lhe em carta, encontra eco no passado, mais exatamente na estratégia narrativa machadiana de desconstruir a credibilidade acima de tudo naquele que narra. Afinal, Machado, por caminhos tortuosos, já nos instigava a pensar que aquele narra o faz a favor e contra alguém. Em Machado o sim e o não coabitam, “o senso de relatividade, a desconfiança nas aparências, o espírito de contradição, a honestidade e a modéstia na busca da verdade” (PEREIRA, 2008, p.140) fizeram a grandeza e a singularidade de sua obra. Genialmente, o bruxo traz para a narrativa o narratário, concretizando a perspectiva do espelho. Não há possibilidade de recuo ou recusa. Virar o rosto para o narratário é encontrar o rosto da medusa e ficar petrificado para sempre, conforme reza a lenda. Eis a armadilha contraditoriamente sutil e ao mesmo tempo provocativa de que lançam mão ostensivamente Machado, iniciando solitariamente o percurso, e Clarice, dando seguimento a ele.

3 O ESTILO, A NARRATIVA ENSAÍSTICA.

3.1 VANTAGENS DA DÚVIDA

O ensaio é uma forma de narrativa que, ao longo dos tempos, foi alterada. Modernamente, a concepção estava assentada na produção de Montaigne⁵⁴ que, já na apresentação de seus *Ensaaios*, dizia-nos o seguinte: “Eis aqui, leitor, um livro de boa-fé. Adverte-o ele de início que só o escrevi para mim mesmo e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade”. Assim segue o escritor, dizendo não pretender nenhum benefício com o livro, uma vez que é a ele mesmo que pinta.

Vemos que a prerrogativa do livro é revelar o autor nas suas diversas nuances, quer seja pelas opiniões, assuntos escolhidos, argumentos desenvolvidos.

Assim como os navegadores descobrem mundos novos, Montaigne descobre, outrossim, o mundo do ‘humano’ dentro do próprio eu. E descobre-o porque ensaiou (ou resolveu ensaiar) as suas faculdades numa aventura inédita: a sondagem, ou verdadeira microscopia do mundo interior (LIMA, 1946, p.58).

⁵⁴ Marilena Chauí faz a apresentação do volume I, de Montaigne, da série *Os Pensadores*. A filósofa discorre sobre a vida e a obra do pensador que ficou conhecido pelo ceticismo e por relativizar certezas e verdades absolutas de sua época. A estudiosa aponta a influência dos gregos pré-socráticos e de Sêneca nas ideias desenvolvidas por Montaigne. Muitos críticos indicam a influência decisiva deste pensador na obra machadiana.

Tudo, enfim, parte da subjetividade assumida do autor e não almeja nada além da honestidade consigo, doa a quem doer, descobrindo e descobrindo-se. Esta microscopia do mundo interior pode ser vislumbrada na obra de Machado e de Clarice que nos legam personagens surpreendentes e, muitas vezes, indecifráveis.

Lúcia Miguel-Pereira, no prefácio de *Ensaístas ingleses*, refere o fato de que, ainda que o ensaio não tenha nascido na Inglaterra, encontrou solo fértil para florescer, pois os ingleses prezam mais a liberdade do que a autoridade, sem desprezar totalmente a última. Para ela, o ensaio é “filho tardio do Renascimento”. Representativo da época dos descobrimentos, o ensaio surge em meio a verificações e indagações; todos os limites, não só os territoriais, são questionados. “Todos os problemas foram então postos em debate, com uma liberdade desconhecida”. Velhos conceitos foram derrubados, o homem “aprendia as vantagens da dúvida e adquiria um critério relativista” (MIGUEL-PEREIRA, 1970, p.5).

Machado e Clarice mostram-se sintonizados com a prerrogativa da dúvida e da relativização e distribuem estes matizes na composição de seus personagens ou na estrutura de suas narrativas. Machado imprimiu em *Dom Casmurro* a dúvida capital, quer sobre Capitu quer sobre o próprio narrador Bentinho. Mais do que isso, “inserindo a obra machadiana na tradição literária universal, sugere que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* sejam lidos, respectivamente, como reescrituras híbridas do épico, do cômico e do trágico” (REGO, apud SARAIVA, 1993, 21). As obras desses escritores situam-se, muitas vezes, no espaço intervalar, no híbrido, no inaugural, próprio de uma prosa ensaística⁵⁵.

No capítulo X, volume I, *Dos que improvisam e dos que se preparam para falar*, diz Montaigne: “Daí valerem mais minhas palavras do que meus escritos, se é que deva escolher entre coisas sem valor. E advém disso que não me encontre onde me procuro, e mais me descubra por acaso, do que

⁵⁵ Milton Hatoun, contemporaneamente, retoma com semelhante maestria o sabor da dúvida e nos brinda com *Dois irmãos*, revigorando a literatura brasileira, ainda que o processo não seja novo ou inaugural. Clarice trabalha a dúvida e a relativização machadiana não só na tessitura de suas narrativas como nas alterações que faz em seus textos e em novas edições. A escritora alterava títulos não para enganar o leitor, mas para nos presentear com uma nova perspectiva, foco⁵⁵. Cada um destes escritores briga com as certezas do seu tempo, mobilizados pela certeza do incerto.

apelando para a inteligência” (MONTAIGNE, 2000, p. 60). Advém daí o fato de que no ensaio, o livre-pensar ou até mesmo o divagar dê o tom. É um procedimento semelhante ao tatear, ao de aproximação com humildade, para referir Clarice Lispector:

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse *estilo*(!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. [...] Quando falo em *humildade*, não me refiro à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de ser realmente incapaz. E refiro-me à humildade como técnica. [...] Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente (LISPECTOR, 1992, p. 251-2).

Permite-se que nesta modalidade de texto haja uma liberdade de expressão em que não será possível prescrever uma única forma, segundo Afrânio Coutinho; a mesma variará com o assunto, até mesmo com o humor do ensaísta:

O estilo do ensaio é muito próximo da maneira oral ou do pensamento que é captado no próprio ato e momento de pensar, tal como acontece em Montaigne, Pascal ou Thomas Browne. É o estilo que marcha a passo com o pensamento e o traduz, como num orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à palavra, sem precisar de qualquer artifício intermediário para expressar a realidade que está na alma do artista.

Os ensaístas sentam-se e observam o espetáculo da vida e do mundo, às vezes se divertem com ele, ou dele motejam, ou moralizam a seu respeito (COUTINHO, 2004, p.118-9).

A análise que Juracy Assmann Saraiva faz de *MPBC* revela a habilidade do escritor em trazer para o universo da escrita a versatilidade da fala ou da oralidade ao comentar a vantagem que o próprio Brás Cubas dissera ter ao afirmar que o livro teria “todas as vantagens do método, sem a rigidez do método”:

sua dimensão de espontaneidade e encantamento resulta da tarefa de estruturação formal, realizada pelo autor, que opta por um método capaz de representar a ausência de método. Para essa opção converge a figura do narrador, que, em sua

inconstância, imprime ao ato da escrita o dinamismo da oralidade, deixando-se guiar pela sugestão das lembranças, pela reação do interlocutor, e registrando, paralelamente, as reflexões sobre a tarefa que efetua (SARAIVA, 1993, p. 69).

Machado de Assis, ao valer-se de um personagem-narrador que pretende contar e refletir sobre sua vida, prepara os elementos necessários para uma prosa ensaística. O tal narrador comenta, brinca, ri de si mesmo e dos outros, inquire o leitor, compara, deduz, vacila, segue o impulso do pensamento, do incoerente e revelador pensamento, inspirado pelo sopro da palavra, primeiro e último prenúncio de vida. O morto vive da mesma forma que as estrelas (mortas) brilham. Assim também é a narrativa de *HE*, em que o narrador percorre os intrincados caminhos que fazem de Macabéa, Macabéa, a estrela em sua hora.

3.2 ÉBRIOS, PORÉM LÚCIDOS.

Há também nas obras de Clarice Lispector e Machado de Assis, analisadas no presente trabalho, uma narrativa ensaística, no sentido de explorar as várias e diversas ideias acerca de um tema, como um ébrio, para usar uma expressão de Machado. Além disso, os temas do cotidiano, da realidade imediata e trivial são uma constante nas obras destes autores. Às vezes nos parece que os escritores estão a falar consigo mesmo, refletindo com “seus botões”.

Para Coutinho, “Deteriorando o sentido original de ensaio, o gênero que primitivamente era denominado ‘ensaio’ (tentativa, leve e livre, informal, familiar, sem método nem conclusão), gênero tradicional entre os ingleses, tornou-se no Brasil a *crônica*” (2004, p.120). Serão as crônicas o meio literário a partir do qual os escritores irão opinar, divagar, conjecturar, mas somente os imbuídos de muita coragem darão o passo seguinte na direção do ensaio ou de uma prosa ensaística? Foi assim com Machado, Clarice Lispector, Borges, Nelson Rodrigues, entre tantos outros.

Lúis Augusto Fischer, em sua tese de doutorado *Nelson Rodrigues ensaísta*, apresenta-nos a crônica como “prima-irmã” do ensaio e coloca distinções fundamentais entre esses gêneros. Num primeiro momento, por ter o

ensaio um componente de ação, ainda que, às vezes, agindo somente no mundo do leitor, ao contrário da crônica em que “a alma não está em ação, mas em atitude de observação” (FISCHER, 1998, p. 118-9). Em um segundo momento, além de referir a coragem do ensaísta, qualidade que o difere do cronista, por desnudar-se diante do público leitor, assumindo suas limitações, suas contradições, só para citar alguns dos paradoxos que cercam seu universo, a tese de Fischer aponta-nos para a diferença do caminho percorrido pelo ensaio e pela crônica:

O ensaio é um texto capaz de partir de uma banalidade qualquer e de, por caminhos peculiares, chegar a abismos inimagináveis. Partilha com a crônica, assim, o ponto de partida, mas se afasta dela no percurso e na destinação (FISCHER, 1998, p.195).

Um dos truques que pode explicar a capacidade de partir do trivial [crônica e ensaio] e alcançar o profundo [só o ensaio] é a capacidade de valorizar aspectos em regra desprezados na vida cotidiana. (idem, p. 200)

Enquanto o cronista trivial se contenta com a lamentação da passagem do tempo e da modificação dos costumes, o ensaísta, Nelson em particular, empenha toda a sua inteligência no diagnóstico do tempo presente, ainda que para tal use do mesmo recurso de qualquer cronista, isto é, do recurso de contrastar o presente com o passado (idem, p. 214).

Certamente Nelson Rodrigues aponta em seus textos/ensaios o diagnóstico do tempo presente, porém tal diagnóstico não prescinde de questões universais e atemporais, tais quais lemos e percebemos como nossas também, em Montaigne, por exemplo. Esse fio que perpassa o ensaio e o insere no âmbito de reflexão, de questionamentos do homem no mundo é o que garante à prosa machadiana e clariceana o tom de estranhamento, que não se inscreve neste ou naquele modelo.

Fischer ainda ressalta a semelhança entre o autor do ensaio e seus leitores: ambos partilham da coragem de enfrentar a discussão ou reflexão proposta por seu autor até as últimas consequências: “O leitor do ensaio é, como o autor do ensaio, um forte, que não admite facilitatórios” (p. 249). Também refere o fato de estarem presentes no ensaio a qualidade do humor e a liberdade na linguagem empregada, questões claramente presentes na prosa ensaística de Machado e de Clarice.

Diante de tudo isso, é interessante observarmos que traços da crônica são visíveis no ensaio, ainda que só inicialmente, como ponto de partida, como nos disse Fischer ou como deterioração do ensaio, como quis Coutinho. Vale lembrar que tanto Machado quanto Clarice transitaram neste universo do jornal e de cronistas. A fim de tratar deste trânsito da crônica para a prosa ensaística, cito as palavras de Gustavo Corção, na apresentação das crônicas de Machado:

As crônicas de Machado pertencem a essa segunda espécie em que os fatos não valem por si mesmos. E para bem marcar sua independência, o autor não se cansa de repetir sua preferência pelos acontecimentos miúdos e sua aversão ou sua inabilidade para tratar de acontecimentos importantes (ASSIS, 1986, p.328).

3.3 DA CRÔNICA PARA O ENSAIO E VICE-VERSA – TRÂNSITOS

Na opinião de John Gledson, as crônicas foram instrumentos para o aperfeiçoamento literário de Machado. Em Clarice, na opinião de Célia Regina Ranzolin, “a coluna do jornal transformou-se, para Clarice, numa espécie de laboratório experimental capaz de permitir as mais férteis realizações da escrita, enquanto material de perceptiva literária” (RANZOLIN, 1985, p. 216).

Machado de Assis, por sua natural atitude teórica, não poderia jamais ser um “realista” autêntico e muito menos poderia aceitar o “naturalismo”, o que, aliás, ele timbrou em deixar claro nas páginas penetrantes dedicadas a “O Primo Basílio de Eça de Queirós”. A longa experiência introspectiva o preservou da falaz assepsia do realismo oitocentista, mantendo-o fiel ao que havia de perdurável no “leite romântico” (REALE, 1982, p.22).

Neste sentido, Machado, “experimentando” em suas crônicas, foi capaz de levar para seus contos e romances a desenvoltura própria da crônica, uma derivação do ensaio conforme vimos anteriormente em Coutinho ou numa superação qualitativa da crônica, conforme nos apontou Fischer. Os escritores Machado e Clarice extrapolam o universo limitado aos cronistas, enfrentando questões do tempo presente com uma coragem destemida, semelhante a dos ensaístas.

Creio que se poderia detectar, a partir da presente questão [o fato de Machado, assim como Montaigne, serem céticos em suas respectivas épocas, apesar de todas as ferramentas intelectuais e científicas], uma qualidade ensaística na prosa de Machado de Assis, o genial contista e romancista. Num momento em que tudo indicava que a Ciência positiva asfaltaria o caminho até o paraíso, Machado formula a imensa blague que é *O alienista*, a história paródica de um cientista que morre encarcerado por sua ciência; num momento em que parecia que o Direito regulava neutramente as relações humanas, inventa Bento Santiago, um advogado que acusa e argumenta facciosamente em causa própria. Mas Machado não foi um ensaísta no sentido estrito (FISCHER, 217-8).

Devo deixar claro que não estou definindo ou enquadrando nem Clarice nem Machado enquanto ensaístas *stricto sensu*. Concordo com o que aponta Fischer acima, em relação ao velho bruxo, estendendo-o à Clarice. Trata-se, sim, de indicar características dessa modalidade (ensaística) na prosa desses escritores.

Machado em uma terra alheia ao sorriso cético de Montaigne ou Voltaire, **é o fermento crítico no cerne da nossa cultura, ao focalizar as perplexidades todas do ser humano** (grifo meu), paradoxalmente visto como valor fundante e, ao mesmo tempo, destituído de sentido próprio na imanência de sua dolorosa e imprevisível trajetória (REALE, 1982, p. 22).

Para tanto, fez-se imprescindível percorrer o labirinto da realidade, imbuído de um mesmo ceticismo de Montaigne: “Em verdade o homem é de natureza muito pouco definida, estranhamente desigual e diverso. Dificilmente o julgaríamos de maneira decidida e uniforme” (MONTAIGNE, 2000, p.35). O homem, tal qual o camaleão, irá alternando sua cor para sobreviver. Quem irá condenar o camaleão por essa estratégia de sobrevivência, indaga Bosi⁵⁶. Diante dessa convicção, Machado desde o início nos brindou com

o estilo zigue-zagueante, com uma ligeira ameaça de preciosidade de onde em onde, mas sem pompas nem ênfase; o acento deslocado, revolucionariamente, do quadro para as personagens; a concepção do romance como arte de desenranhar caracteres; a certeza de que nas criaturas há sempre uma mistura em doses infinitamente variáveis, de boas e más tendências; a impressão de que as circunstâncias da

⁵⁶ Bosi: 2007, p. 17 inclui o camaleão entre as imagens da raposa e do leão nas adequadas metáforas em que Machado insere animais.

vida são muitas vezes consequências do temperamento, e tanto mais felizes quanto mais ousado for este; uma certa dificuldade em aceitar a profundidade e a durabilidade dos sentimentos, vinda da compreensão do homem como ser eminentemente mutável, sem unidade interior (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 70).

É assim também que Clarice Lispector nos conduz aos labirintos da realidade, seguindo a trilha há muito aberta por Machado de Assis na literatura brasileira. Segue as pegadas do mestre para adentrar no labirinto já anunciado por ele, mas sabe que muitas surpresas a aguardam, pois os caminhos são diversos e cruzam-se aleatoriamente para se repetirem ou não. Segundo Bosi, Machado tinha o mérito de ver por dentro o que o naturalismo via por fora⁵⁷. Ou seja: perscrutava para além das aparências e circunstâncias casuais, revelando-nos o barro de que todos somos feitos, indiscutivelmente, por fora e por dentro.

Benedito Nunes nos aponta uma prosa ensaística em Clarice Lispector, ratificando Alfredo Bosi que, na *História concisa da literatura brasileira*, já nos indicava a “crise da fala narrativa, afetada agora por um estilo ensaístico, indagador; crise da velha função documental da prosa romanesca” (BOSI, 1994, p. 426). A literatura não propõe apenas “contar histórias”, Machado pretendeu desvelar uma realidade presa a estereótipos, preconceitos; Clarice seguiu o mestre com ferramentas próprias, forjadas por uma “tímida-ousada”, conforme ela mesma se definia.

3.4 OBRAS DIFUSAS

Logo no início do livro de *MPBC*, o narrador Brás Cubas dirige-se ao leitor advertindo-o quanto ao que encontrará, sabendo que não haverá consenso quanto ao enquadramento na categoria de romance, pois

⁵⁷ Bosi compara o trabalho de Machado com o de Eça de Queirós, Aluisio de Azevedo, revelando-nos a forma particular do bruxo que não exclui caracteres. Ver em Bosi: 2007, 18.

trata-se, na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair deste conúbio (ASSIS, 2004, p. 514).

Mais adiante, o narrador confirmará seu estilo próximo do ensaístico, no capítulo *LXX O senão do livro*:

Começo a arrepender-me deste livro. (...)o maior defeito deste livro és tu leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...(ASSIS, 2004, p. 583).

Neste sentido, Machado de Assis apresenta uma narrativa embalada por essa onda ensaística de Montaigne, referida por Miguel Reale. É assim que ele nos torna viável o tom do ensaio, no casamento com a prosa, esta já tão nossa velha conhecida. Ele sabia muito bem o que estava fazendo e como atingir o seu leitor acostumado a ouvir e a contar histórias. Este percurso, inaugurado por Machado de Assis na literatura brasileira, é resgatado sem meias-medidas por Clarice Lispector.

A escritora “pega a experiência” tal qual a criança que corre e brinca para pegar a bandeira e passá-la adiante. Tal casamento do ensaio com a narrativa tradicional pode apresentar infinitas variáveis, legando-nos obras-primas como fizeram Machado e Clarice. Afinal de contas, vivemos diferentes tempos e diversas experiências sob vários ângulos. Por fim, a prosa de Machado e de Clarice é portadora da flexibilidade necessária à criação de um sempre novo fundo/forma, condições indispensáveis ao ensaio, resultando na composição do que chamamos prosa ensaística: um estilo um tanto líquido e escorregadio que ocasionou tantas discussões quanto ao gênero a que pertencia.

É interessante analisar a observação de Fernando Sabino a respeito de um procedimento de Machado de Assis em que podemos vislumbrar o

casamento da prosa com o ensaio. Diz o escritor em *Cartas perto do coração*⁵⁸, correspondências trocadas com Clarice:

quando o escritor é muito inteligente (...) ele faz com que o personagem é que fique mesquinho: em geral, usando a 1ª pessoa, repare: as deficiências de Machado de Assis, seus preconceitos, sua pequenez humana já não são dele mais, são de Brás Cubas, do Bentinho (SABINO, 2003, p.72).

Sabino parece flagrar o escritor sob seus personagens, surpreendendo-o nesse movimento de esconder-se e revelar-se de ser um e também o outro, tal qual o “lusco-fusco” benjaminiano. Penso que Machado inova nesta radicalidade, como tentativa de desnudar as máscaras e simulações de seus personagens, que também são nossas, uma vez que somos feitos do mesmo barro.

Queria conhecer a verdade sobre o homem, desvendar-lhe o jogo dos sentimentos e dos interesses, saber que molas o impulsionam, e sobretudo seguir-lhe todos os lances da luta com a vida, ser o espectador que aprecia simultaneamente a plateia e os bastidores (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 71).

Clarice Lispector, então, aproveitando-se deste ensinamento, vai adiante; seus personagens estão entregues a si mesmos, tentam vencer suas simulações e dissimulações, como se estivessem falando a sós ou com “seus botões”, em uma deliberada narrativa ensaística. Os de Machado de Assis, Brás Cubas e Aires, com a isenção do personagem-defunto ou do defunto-personagem e ainda de quem se despede à francesa, agem como quem não tem nada a perder ou ganhar, em que a simulação, em tese, deveria ser menor. A digressão, os desvios da linha reta⁵⁹, tal qual a escrita da prosa ensaística também dão o tom.

⁵⁸ SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*/Fernando Sabino, Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Record, 2003.

⁵⁹ José Paulo Paes apresenta a obra de Laurence Sterne com o brilhante texto “Sterne ou o horror à linha reta”. Nessa apresentação o escritor discorre sobre o contexto histórico-social em que Sterne produziu sua obra, revolucionando e antecipando procedimentos do romance moderno, tais como a fragmentação do tempo, o foco centrado mais nos motivos dos personagens do que nas questões histórico-sociais da época. Aponta a preferência do escritor pela estrutura labiríntica em oposição a linha reta de causa e efeito tão difundida em sua época. Para Sterne, o ser humano era muito mais complexo do que se pressupunha.

Em Clarice, há a tentativa de aproximar-se do verdadeiro ou daquilo que é legítimo: “depois que descobri em mim mesma como é que se pensa, fazendo comigo mesma negociatas, nunca mais pude acreditar no pensamento dos outros” (LISPECTOR: 1992, p. 439). Eis um nó em comum com o nosso mestre, suas narrativas serão variações do mesmo tema: “a incapacidade do homem, não só para se alçar acima de si mesmo, para sair de suas mesquinhas dimensões, como para compreender o destino” é o que refere Lúcia Miguel-Pereira (1973, p.73) a respeito de Machado.

Sabino, sabedor das ideias de Clarice, escreve-lhe em uma de suas cartas assim:

Quanto mais vivemos, mais nos perdemos e quando tudo estiver perdido estaremos salvos. Salvos pela humildade em dizer: perdi. Essa é a verdade para mim e não vejo nenhuma outra. Quanto mais avançamos nela, mais nos tornamos incapazes de dar ou receber ajuda, percebendo que todo movimento nosso e dos outros é simulado (SABINO, 2003, p. 44-5).

Para se chegar a tal conclusão, há que percorrer os secretos caminhos da realidade, entendendo que as naturezas duas ou mais que habitam o mesmo ser não são excludentes, antes, complementam-se, alternam-se, prevalecendo ora uma ora outra. E ainda, referendando, “a hipótese bem machadiana: a indissolúvel união das duas instâncias (do bem e do mal) da existência humana” (BOSI, 2007, p. 35).

É interessante observarmos que Clarice refletia sobre o que era o “verdadeiro romance”, demonstrando não se incomodar nem um pouco por não se enquadrar nesta categoria nem em outra qualquer:

Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo. Só o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando e me aproximando do que estou pensando na hora de escrever (LISPECTOR, 1992, p. 328)

Ainda na esteira desta reflexão, a escritora nos presenteia então com a explicação do seu método/estilo:

Aliás, pensando melhor, nunca escolhi linguagem. O que eu fiz, foi ir me obedecendo. Ir me obedecendo – é na verdade o que faço quando escrevo, e agora mesmo está sendo assim. Vou me seguindo, mesmo sem saber ao que me levará. Às vezes ir me seguindo é tão difícil – por estar seguindo em mim o que ainda é uma nebulosa – que termino desistindo (idem, ibidem).

Machado e Clarice não aceitam os modelos pré-estabelecidos; pressentem, vislumbram que há muito mais a ser desvelado nos labirintos da realidade, desnudado não só no que se refere a questões de cunho artístico-cultural, mas também social, presentes em *Memórias Póstumas* e em *Hora da Estrela*, da mesma forma que nos de relacionamentos pessoais, predominantemente, em *Memorial de Aires* e *Perto do coração selvagem*. Evidente que esta delimitação refere-se a apenas parte do enfoque, uma vez que em ambos os textos estas questões colocam-se imbricadas, assim como na vida.

É de se esperar que Clarice e Machado, por viverem realidades diferentes, não coincidissem em posições frente à realidade, visto que Machado viveu uma época em que se conquistavam mais certezas do que dúvidas e, provavelmente, para ironizar este momento “oitocentista enciclopédico”, apontou várias teorias, conforme nos refere Miguel Reale: “‘a lei da equivalência das janelas’, a ‘teoria das edições’, a ‘teoria das erratas’, a ‘teoria dos benefícios’, a ‘teoria dos medalhões’, a ‘teoria das virtudes, uma nova compreensão da teoria de Helvetius’, a ‘teoria do Humanitas’” (1982, p.7). Fecha-se um círculo de ironias que resulta na explicação da explicação. No entanto, Clarice e Machado olham criticamente o real, suspeitando das relações de causa e consequência fáceis, evidentes e explicáveis ao sabor da teoria vigente em suas respectivas épocas.

Vemos salientado por Afrânio Coutinho o fato de Machado “transfigurar a realidade”, mas este caráter subjetivo já havia sido apontado por Tristão de Athaíde, conforme nos indica Lúcia Miguel-Pereira:

o subjetivismo na obra machadiana foi tratado por Tristão de Athayde em antigo estudo, de 1922, em que escreve:

Abandonou pouco a pouco toda a exterioridade para mergulhar no mundo interior, marcando pela primeira vez nas

nossas letras o primado do espírito sobre o ambiente.(...) Essa primazia psicológica levou Machado do humanismo ao humorismo. (Cf. LM-Pereira, *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. SP: 1988, p.293-4).

Este primado do espírito sobre o ambiente é radicalizado na abordagem de Clarice. Pouco sabemos do espaço, enquanto referência isolada, em que as histórias da escritora se desenrolam, isto não vem ao caso; vem ao caso as indagações com que suas personagens vão pontuando a narrativa. Há, por outro lado, uma concepção espaço/temporal que é reforçada pelo narrador e suas personagens. Tudo isto demanda uma narrativa versátil, beirando a ensaística a fim de dar conta de toda a obliquidade da realidade.

3.5 ARRANCANDO MÁSCARAS⁶⁰

A partir do capítulo XIX, somente depois da morte podemos julgar se fomos felizes ou infelizes em vida, podemos perceber um motivo similar a animar a narrativa de Machado em Brás Cubas. Montaigne inicia o capítulo, citando Ovídio: “Nunca se deve perder de vista o último dia de um homem, nem declarar que alguém é feliz antes de vê-lo morto e reduzido às cinzas”. E ainda:

Mas na última cena, a que se representa entre nós e a morte, não há como fingir, é preciso explicar-lhe com precisão em linguagem clara e mostrar o que há de autêntico e bom no fundo de nós mesmos: ‘então a necessidade arranca-nos palavras sinceras, então cai a máscara e fica o homem’ (MONTAIGNE, 2000, p.91).

A citação no final inclui palavras de Lucrécio, segundo nos esclarece a nota ao fim da página. Estaria aí o mote para Brás Cubas por fim ser verdadeiro. Duvidamos, no entanto, que nem mesmo morto o morto, a perspectiva da vaidade seja afastada. Eis que a memória dos vivos cumpre então o papel de propagá-la, animá-la, dar-lhe vida. Mais uma manobra machadiana: brincando com nossos preconceitos e conceitos, ficamos certos e convencidos de suas boas intenções, afinal trata-se de um narrador-defunto, com nada mais a perder.

⁶⁰ Essa questão foi discutida na minha dissertação de mestrado e merece ainda um melhor aprofundamento, por se tratar de um viés importante no diálogo entre Clarice e Machado.

Não esqueçamos, porém, que a memória dos mortos serve, e muito, aos vivos. Clarice Lispector, uma leitora esperta da vida, sabia com a força da alma que os mortos viviam em seus descendentes e no cotidiano dos que lhe sobreviviam. É assim, por exemplo, em sua personagem Mocinha de *Viagem a Petrópolis*. A velhinha que se chamava, ironicamente, Mocinha, havia sobrevivido a todos da sua família, marido e filhos. Nem por isso deixava de soar o eco em Mocinha do que foram suas vidas. Conclui-se este ciclo somente quando ela se encosta em uma árvore e então morre. A partir dali não haverá mais descendência, nem memória que sustente o que ela ou sua família foram. Joana, de *Perto do coração selvagem*, é outra personagem em que o eco dos seus mortos ressoa. Vive nela fortemente o fluxo do pai e da mãe.

Brás Cubas também encerra um ciclo, pois “felizmente”, leiamos de fato “infelizmente”, uma vez que ele desejava perpetuar sua existência no famoso emplastro, não deixou nenhum descendente. Machado nos mostra que até mesmo um narrador-defunto possui recônditos em sua alma que nem mesmo a morte o faz declarar abertamente. Neste sentido, uma narrativa irregular, próxima da fala, beirando a ensaística, presta-se à representação deste universo percebido e concebido inicialmente por Machado e seguido, muito de perto, por Clarice Lispector, na perspectiva de Borges em *Kafka y sus precursores*.

3.6 LINHAS QUEBRADAS, SINUOSAS

A fim de corroborar a abordagem ensaística de Machado, é interessante considerarmos a análise de Astrojildo Pereira no que se refere ao dialogismo na obra do escritor:

A obra de Machado de Assis, livro por livro, página por página, ficção e crônica, prosa e verso, se desenvolve toda ela segundo uma linha quebrada e sinuosa de movimentação dialética. Tudo nela é contraste, contradição e conflito, formas as mais diversas de dialogação social, reflexos do próprio jogo da vida em sociedade – essa vida que um de seus personagens[da Ressurreição] definiu como sendo “uma combinação de astros e poços, enlevos e precipícios (PEREIRA, 2008, p. 137).

É bom deixarmos claro, como fez Astrojildo, que não se trata de atribuir ao velho mestre a adesão ao materialismo dialético, mas de mostrar que havia simetrias com tal método, no que se refere ao modo de articular suas interrogações. Para o estudioso, Machado era um dialético do tipo espontâneo, ainda que contrariamente à sua vontade, deveria ser considerado um homem materialista. O fato de frequentar os mestres da antiguidade, pode-se “perceber certo parentesco ideológico entre a filosofia da vida, de que a sua obra se achava impregnada, e o pensamento dos materialistas e dialéticos gregos, entre os quais se destaca precisamente Heráclito de Éfeso” (PEREIRA, 2008, p.131). Astrojildo chama a atenção para o capítulo XXXVI de *Esaú e Jacó* intitulado *A discórdia não é tão feia como se pinta*, em que há a alusão clara a Homero. Destaca que Heráclito critica o verso de Homero que indica a extinção da discórdia entre deuses e homens. Para o filósofo, se isso fosse possível, a própria vida se extinguiria, pois ela (a discórdia) está na base de todos os acontecimentos.

Vejamos que Brás Cubas desdobra-se numa perspectiva dialética; ele morto, narra e disserta sua vida e morte num jogo de sombra e de luz. Os opostos aqui não se excluem, ao contrário são complementares e fundamentais na elaboração da síntese.

Afinal a que entendimento chegamos do velho Brás com essa disposição do conflito dissimulado “de mim comigo mesmo”, e que o escritor propõe explicitamente no conto *Viagem à roda de mim mesmo*⁶¹? Esse conto é de 1885, consta na *Obra completa*, vol. III, p. 1054. A história é a narrativa frustrada de Plácido que não teve coragem de declarar seu amor à bela viúva Henriqueta. O jovem e recém-formado faz várias tentativas para declarar-se, idealiza o momento perfeito, busca a ocasião apropriada, mas não tem forças suficientes para enfrentar um “sim” ou um “não” da viúva. Ele se enxerga bipartido, um lado que lhe incentiva, outro que o dissuade de tudo. A lembrança destes momentos perdura mesmo após vinte anos passados. Ao lembrar das frustradas tentativas com Henriqueta, volta-lhe à lembrança outros momentos

⁶¹Astrojildo refere-se a esse conto para indicar um erro proposital ou não de Machado que acaba trocando a autoria de versos que seriam de Bernadim Ribeiro como se fossem de Camões. O crítico também comenta o conto como exemplar do movimento dialético em Machado por este indicar uma vida “bipartida”.

da vida em que também se viu bipartido, por isso “viagem à roda de mim mesmo”.

Tal disposição dialógica, tipicamente ensaística também presente em *MPBC* é que nos permite visualizar o duplo de Brás. Ele é aquilo que viveu as memórias evocadas, desnudadas sem o véu da vida nossa dissimulada de cada dia.

O “curioso fenômeno” vem a ser nada mais nada menos que a manifestação dialética, na consciência de Machado de Assis, de um fenômeno geral – o da formação dialética do pensamento. Ele era um dialético inato, espontâneo, sua maneira de pensar era dialética, e seu pensamento aparece impregnado de elementos dialéticos. Isto me parece incontestável (PEREIRA, 2008, p. 145)⁶².

Tanto em Machado quanto em Clarice os conflitos não são resolvidos em linha reta, mas por movimentos sinuosos que muitas vezes retornam ao ponto em que iniciaram, tornando-se inclusive repetitivos. Esse movimento caminha *pari passu* com a tessitura de seus textos, revelando-nos nossas incoerências, ressaltando o valor do acaso e, como consequência, nossa impotência frente ao que virá. Montaigne havia discorrido sobre isso no Capítulo I, do Livro II, *Da incoerência de nossas ações*. No ensaio, o pensador mostra-nos que a incoerência faz parte da natureza humana e que muitas vezes somos surpreendidos em ver num mesmo indivíduo ações contraditórias como a valentia e a covardia:

Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. Dou à minha alma ora um aspecto ora outro, segundo o lado para o qual me volto. Se falo de mim de diversas maneiras é porque me olho de diferentes modos. Todas as contradições em mim se deparam, no fundo como na forma (MONTAIGNE, 2000, p. 294).

Para ele, tudo depende da ocasião, o que mobilizará o mesmo homem a ser em algum momento a coragem em pessoa e, em outro, a covardia personificada. Diz ele, “não deve um espírito refletido julgar-nos pelos nossos

⁶² Convém lembrar que Astrojildo completa seu pensamento advertindo-nos de que não devemos conceituar Machado como um materialista dialético estrito senso: “Nem podia ser, num país como o nosso, na época e nas condições em que viveu. Mas dentro de tais limitações objetivas, é evidente que o seu pensamento avançou tanto quanto era possível. E nisto reside, a meu ver, um dos mais luminosos sinais de sua grandeza” (PEREIRA, 2008, p. 146).

atos exteriores, cumpre-lhe sondar as nossas consciências e ver os móveis a que obedecemos”. O ensaísta ainda comenta sobre o fato de que muitas pessoas, ao perceberem suas incoerências, atribuem-nas a duas forças exercidas sobre nós, a do bem e a do mal. Segue discorrendo sobre isso, indicando a força das circunstâncias nas atitudes inusitadas de todos os homens.

Nessa trilha, Clarice e Machado constroem suas narrativas, entrando no detalhe, no mais entranhado e, às vezes, no inexplicável. Essas contradições percebidas, longe de serem encaradas como uma característica deplorável, dão a certeza de que tudo é passível de mudança, tanto para o pior, quanto, felizmente, para o melhor. Vemos, em *PCS*, Joana refletir diante do espelho questões dessa natureza:

Não pode deixar de notar seu próprio rosto, pequeno e aceso. Com ele distraiu-se um instante, esquecendo a raiva. Justamente sempre acontecia uma pequena coisa que a desviava da torrente principal. Era tão vulnerável. Odiava-se por isso? Não, odiar-se-ia mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de dar frutos, mas não de crescer dentro de si mesma. Deseja ainda mais: renascer sempre: cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez (LISPECTOR, 1980, p.74).

Para não sucumbir ao trivial e desviar da solução simples dos que encaram e propagam a dicotomia simples do bem e do mal e buscar na oração a dissipação desse duplo, Joana indaga-se: “O que fazer então? O que fazer para interromper aquele caminho, conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde reencontrar-se sem perigo, nova e pura?” (LISPECTOR, 1980, p. 76). Joana encontra a solução no piano, exercitar-se com a música, “em escalas fortes e uniformes”. É assim que acaba por atingir o imperturbável Otávio que, ao ouvir a música tocada, o faz rememorar momentos da infância em que sua prima/tia Isabel tocava e que oscilava entre o amor e ódio que sentia por ela, acrescido logicamente do remorso por sentimentos tão antagônicos. Otávio refletia: “Pedir perdão por desejar – não, não! – que ela enfim morresse. Estremeceu e começou a suar. Mas eu não tenho culpa!” (LISPECTOR, 1980, p. 80). Juntou suas forças e retornou ao

presente ao projeto do livro de direito civil para livrar-se daquele “mundo horrível, repugnantemente íntimo e humano”.

É assim que Clarice vai desvendando os recantos da alma humana, dando voz aos pensamentos e sentimentos contraditórios que assolam a qualquer um de nós, que nos atormentam com culpas e mais culpas, fazendo-nos cada vez mais prisioneiros de regras criadas por interesses diversos que não os nossos. Não seria mais simples romper com essa linha unívoca de pensamento que pretende sermos um, e apenas um sempre?

Machado, compartilhando com as ideias de Montaigne a respeito dessa pluralidade da alma humana, procurava nos revelar essa perspectiva contraditória, porém exclusivamente humana, muito humana, aliás. Para ele, não são as forças do bem que lutam com as forças do mal dentro do mesmo homem, mas o homem que luta consigo mesmo ao sabor das circunstâncias, do acaso. Certamente é uma luta difícil, mas para qual não se deve explicitar as armas e as questões em jogo, não é possível escamotear dizendo que as coisas são do jeito que são por uma ordem e destino superiores; somos responsáveis, sim, pela ordem ou desordem da vida particular e/ou social. Ao atribuímos às forças do bem e do mal a autonomia e a força de diretriz, delegamos também o sucesso a outrem. As coisas não dando certo, o mal vence, e nós, pobres mortais, não temos nada a ver com isso. Uma bela solução para os que detêm o poder e que querem continuar nele para todo o sempre.

Benedito Nunes entende que do terceiro para o quarto romance de Clarice Lispector há um “aumento de conceptualização, um reforço da alusividade e da paródia, do caráter parabólico da frase, uso mais frequente de abstrações filosóficas”. Tudo isso somado a digressões e comentários “assinalariam o aspecto ensaístico da ficção de nossa autora” (NUNES, 1995, p. 142). Mas o germe da prosa ensaística já estava presente no seu primeiro romance, conforme observamos anteriormente nas passagens que marcam as reflexões de Joana e Otávio.

Em Clarice ainda percebemos que, pela prosa ensaística, desvelando o mundo de Laura, Ana, Macabéa, Mocinha, Joana, o professor de matemática, “a autora lida com o subterrâneo da linguagem, promovendo o diálogo entre o material reprimido que obscurece o mundo de seus personagens e os papéis

sociais, em geral restritos, que lhes foram dado viver” (HELENA, 1997, p. 36-7). Nesse sentido, numa perspectiva a contrapelo, a escritora nos dá a entender que as tramas que tecem uns e outros são flexíveis, às vezes tensas, mas passíveis de serem mudadas *ad infinitum*, jamais para se fixarem de um outro jeito.

3.7 ZIGUEZAGUEANDO

O capítulo XXXI de *MPBC, A borboleta preta*, é um belo exemplo do estilo ziguezagueante, próprio da prosa ensaística. Ali, o narrador, Brás Cubas, inicia suas reflexões com a entrada de uma borboleta preta em seu quarto. O fato remeteu-lhe ao encontro da véspera com D. Eusébia e Eugênia, sua filha, a filha da moita, aquela que Brás, quando criança, surpreendera aos beijos no jardim, com um senhor casado, o Vilaça, e que aos berros anunciou a todos. Tal episódio é relatado em minúcia no capítulo XII, *Um episódio de 1814*. Vemos que o narrador nos provoca não só a retornar ao capítulo anterior, mas às diabruras do Brás aos nove anos de idade que, ao delatar o Vilaça, satisfaz-se em sua vingança por ter sido contrariado no atendimento ao desejo de saborear a sobremesa. Tudo por culpa do Vilaça, “glosador insigne”, incansável que, estimulado por elogios, não findava nunca sua exibição, impedindo a todos de passar à sobremesa. Este foi o motivo de Vilaça ter concentrado para si toda a fúria do “inocente” Brás.

A linha ziguezagueante retorna para a véspera e desta para o longínquo 1814, movimentando não só a poeira do tempo, mas as reflexões que faz do Brás, homem. Lá em 1814, já a sede de vingança orientava-lhe os passos e um faro que já se evidenciava apuradíssimo.

A imagem da borboleta aparece, primeiramente, abstrata como metáfora dos pensamentos da menina-mulher, Eugênia, no capítulo da véspera (XXX), *A flor da moita*: “a mãe fazia-lhe grandes elogios, eu escutava-os de boa sombra, e ela sorria, com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante” (ASSIS, 2004, p. 551). Sem dúvida que se tratava de uma borboleta valiosa. Os sentimentos que tais pensamentos evocavam, ficavam evidenciados nos olhos, no sorriso

da menina – tudo isso poderia ser, para Brás, a promessa de um breve futuro auspicioso. Como de fato será, segundo o que a narrativa irá desenrolar.

No entanto, entra uma borboleta preta, provocando um alvoroço de mau presságio, desencadeando a ira de D. Eusébia que evoca imediatamente a proteção divina. Brás, como bom cavalheiro, espanta o inseto e vai embora rindo, com certa superioridade, da superstição das duas mulheres.

Coincidentemente, Brás é novamente personagem junto à outra borboleta preta, “tão negra como a outra, e muito maior do que ela”. Neste movimentar de borboleta, mimetizando o inseto, Brás tece suas reflexões sobre o incômodo que o inseto lhe provoca, principalmente, por sua passividade:

A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a e foi pousar na vidraça; e, porque a sacudisse de novo saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai. Era negra como a noite. O gesto brando com que uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar de escarninho, que me aborreceu muito (ASSIS, 2004, p. 552).

Nesse percurso, o narrador segue os impulsos, associações de ideias e pensamentos; o que lhe guia é a intenção decidida de reconstruir a imagem do antes vivo, Brás. A borboleta é duplamente responsabilizada pelo ato que provoca em Brás, primeiro por sugerir o escarninho, depois por ser da cor que era, preta. Bem que esta poderia ser azul ou ainda ter asas de ouro, olhos de diamante conforme sugerira o próprio Brás, atribuindo tais características aos pensamentos de Eugênia: “– Também por que diabo não era ela azul? disse comigo. E esta reflexão – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo”. De quem o bruxo ri aqui? Quem de fato ele revela? A ironia e a hipocrisia desmedida de Brás ou as nossas “negociatas”, para referir Clarice? Negociamos o tempo todo para provarmos que somos de confiança e não tão picaretas assim. Machado desnuda cruamente as artimanhas que usamos para nos defender de nós mesmos, da carga ou sobrecarga de tudo o que somos capazes de fazer, para o bem e para o mal.

Seríamos bons com a borboleta azul? Brás, ao mesmo tempo em que afirma isso, já nos revela que talvez não a jogasse pela janela, entregando-a de bandeja às vorazes e atentas formigas, talvez a destinasse a um álbum ou

quadro, fixada por um par de alfinetes. Agarra-se a essa ideia, lavando as mãos qual Pilatos. A culpa, decididamente, não é dele.

Na realidade, Brás quer provar a felicidade da superioridade; as borboletas, independentemente de suas cores, foram e serão inferiores ao homem: “Vejam como é bom ser superior às borboletas! Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida;” (ASSIS, 2004, p. 552). A narrativa ziguezagueante revela e esconde o homem Brás. Este inquirirá o leitor de forma ostensiva no capítulo XXXIV, *A uma alma sensível*, sem nenhum pudor, convocando-nos acabar de vez com essa flor da moita, a coxa Eugênia. O narrador nos revela que a menina trazia no corpo a marca do pecado dos pais; faltava-lhe uma parte, por isso deveria ter uma trilha comprometida, ainda que seu olhar não fosse coxo.

Diz ainda o narrador: “Não alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo o gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia Luca, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas” (ASSIS, 2004, p. 555). Nessa sinuosidade de reflexões, inferências, taxativas, Brás vai provocando o leitor a refletir junto com ele, a ponderar nossos conceitos à luz dos que nos expõe.

Na esteira de Montaigne, resguarda para si o objeto da reflexão. Ao nos liberar do processo de reflexão, aí é que nos enreda nele. Não há cinismo, há homens e mulheres formados, formatados para serem o que são, para agirem como agem. Ora, sejamos cínicos o bastante para passarmos a responsabilidade a outrem e livrarmos nossa consciência. Tal ensinamento vem de longa data, é próprio dos homens. Esse é um dos recados que pode ser lido no ziguezague machadiano, aqui protagonizado pelo “enfeitiçado” Brás Cubas, para usar um adjetivo que a autora de *Água Viva* se atribui.

Clarice radicalizou tanto em sua escrita que chega a borrar os limites entre a prosa, a poesia e o ensaio em *Água Viva*, que chega a dizer ao final do livro que o que ela escreve continua e que está enfeitiçada. No meio do livro, ela ostensivamente indagava o leitor: “O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo de um modo febril (...). Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas” (LISPECTOR, 1993, p. 26). Esse

contorcer-se é a concretização do seguir-se ou obedecer-se, como afirmara Clarice ao refletir sobre sua escrita. Tal procedimento é possibilitado por uma prosa ensaística que não determina forma nem fórmulas, mas um seguir contorcido ao crepitar das ideias que se apresentam e pensamentos que se desdobram.

Em *PCS*, no segundo capítulo, *O dia de Joana*, a escritora numa também sinuosa alternância entre primeira e terceira pessoa, desvela parte do que a protagonista é para si e os outros: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana (...) Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade” (LISPECTOR, 1980, p. 14). O centro da reflexão está centrado na bondade e na maldade: “A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta” (LISPECTOR, 1980, p. 15).

Ou seja, a bondade pura é nauseante, diria até que falsa, por isso é um tanto de maldade que tempera aqui e ali a carne dos nossos atos, acrescentando-lhe veracidade. Seguindo sua reflexão, agora sobre o roubo, elemento totalmente inserido na categoria do mal, a escritora apresenta-nos um outro lado, o menos comentado: “Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (LISPECTOR, 1980, p. 16).

Tal questão nos faz pensar que talvez isso explique, em parte, porque os ricos roubam. Por que querem tudo e mais um pouco? Não aceitam limites às suas pretensões? Viver arriscadamente adiciona mais adrenalina ao seu corpo, excitando-os sempre mais e mais? Interessante é o caminho para o qual a narradora nos conduz:

Não acusar-me. Buscar a base do egoísmo: tudo o que não sou pode interessar-me, há impossibilidade de ser além do que se é – no entanto eu me ultrapasso mesmo sem o delírio, sou mais do que eu quase normalmente; – tenho um corpo e tudo o que eu fizer é continuação de meu começo; se a civilização dos mais não me interessa é porque nada tenho dentro de mim que se possa unir aos meus baixos-relevos; aceito tudo que vem de mim porque não tenho conhecimentos de causas e é possível que esteja pisando no vital sem saber;

é essa a minha maior humildade, adivinhava ela (LISPECTOR, 1980, p. 16).

Nada de culpas católicas ou judaico-cristãs; há que se descobrirem as causas, se o roubo faz parte da vitalidade de Joana, se é simplesmente um acessório casual e momentâneo, isso sim é que vem ao caso. Somos essa mistura temperada com o adocicado bem e o picante e acre mal. Tal causa jamais será considerada como um vetor em linha reta, ao contrário, mas como tortuosos galhos secos, conforme já nos havia indicado a escritora. Resta saber em qual deles a chama irá acender. A oportunidade faz o ladrão, segundo o ditado popular? Ou o ladrão já nasce pronto, segundo afirmara Aires em seu Memorial? Talvez, a melhor resposta esteja na consideração das duas convicções e outras tantas que ainda devemos buscar. “Para Machado, seguramente, nada se explica apenas pela biologia ou pela cultura: o ladrão nasce feito, mas também se faz pela ocasião. Há uma ambiguidade inerente ao ser humano” (PIZA, 2006, p. 346).

Clarice segue ziguezagueando a narrativa que também irá discorrer sobre a liberdade de Joana: “Mesmo na liberdade quando escolhia alegre novas veredas, reconheci-as depois. Ser livre era seguir-se afinal, e eis de novo o caminho traçado. Ela só veria o que já possuía dentro de si. Perdido pois o gosto de imaginar” (LISPECTOR, 1980, p. 17). Mais uma vez constatamos, conforme Brás já havia declarado no capítulo *A uma alma sensível*, somos esse pandemônio de coisas, atos e sentimentos.

Nada disso brotou naturalmente, mas tem sido plantado por muitas gerações que sofisticam cada vez mais suas ferramentas para manter tudo exatamente como está: os fortes no comando, os fracos obedecendo, homens encabeçando... Clarice, ao explicitar os caminhos da liberdade, defronta-nos com a sincera e cruel realidade de só sermos sensíveis ao que pudermos “enxergar”, considerando aqui, logicamente, a classe, o gênero, os demais interesses, explicitados ou não.

A prosa ensaística contundente desses escritores nos conduz aos caminhos tortuosos dos labirintos da realidade, provocando um estranhamento radical na forma e conteúdo tão habilmente construídos. Machado, muito próximo dos modelos tradicionais do romance, diz o que quer dizer na

contramão do que se propõe, na esteira de Sterne, Montaigne, Shakespeare e outros que influenciaram seu pensamento. Da mesma forma Clarice, machadiana, na liberdade em criar e pensar questões universais e prementes, como a natureza humana e as relações que se estabelecem, vale-se da prosa ensaística para desestabilizar certezas arcaicas, enraizadas social e culturalmente.

É dessa forma que ambos cumprem o que Machado havia apontado enquanto necessidade de o escritor ser um homem de seu tempo; o cenário pode ser dispensado ou secundarizado, mas o centro de tudo é o homem e sua intrigante natureza. Nesse sentido, é que Montaigne fez de si mesmo matéria de seus ensaios, de suas reflexões, pois é por esse, e só esse caminho, que podemos chegar a tocar a natureza humana, enfrentando-nos com coragem.

Machado percebe isso e descobre um genial caminho para propor tais reflexões, quer um defunto-narrador, quer um narrador-“suicida” (Bentinho acabou com sua própria felicidade, ao exilar Capitu e Ezequiel), quer um quase-defunto (Aires), todos nos isentam, a princípio, de qualquer comparação ou identificação se não considerarmos a igualdade da essência humana, é claro. Esses personagens são fios condutores da prosa ensaística machadiana, certos no que desejam desvelar.

Diria que tal trajetória de desvios, de rotas tortuosas, mostra-se como um lusco-fusco constante, na perspectiva benjaminiana de constelações em que “cada ideia ilumina a todas as outras e é por elas iluminadas, bem como obscurecidas”. Segundo Flávio Kothe, esse conceito compara as ideias a estrelas, “indicia um relacionamento extremamente dialético” (KOTHE, 1976, p. 108). Reafirmando o argumento de Astrojildo Pereira em relação a Machado de que o escritor seria um materialista nato, porém nada convencional, poderíamos também estendê-lo à Clarice. Ambos os escritores avançam, recuam, enfatizam, declinam, titubeiam, riem das verdades absolutas e imutáveis, mostram-nos diversas nuances no mesmo ser, dialogam às vezes com o romantismo, outras com o realismo, zigzagueando neste lusco-fusco de estrelas e constelações humanas. Tal procedimento, inequívoco dos escritores evidencia um diálogo sério, profundo, nada casual de Clarice com Machado, na tentativa de desvelar cada vez mais e sempre nossa alma complexa, dúbia, bi, tri, quadripartida e/ou muito mais. Por esse diálogo

iluminador da prosa de um e de outro, coerente com o lusco-fusco que emana de suas obras, Machado é revelado por esse diálogo na radicalidade de sua concepção dialética “inata”, esse caminho de via dupla, mais do que isso, verdadeira freeway que traçou por suas obras.

A ousadia do trabalho de Clarice só encontra correlato na ousadia empreendida maquiavelicamente, “montaignemente” pelo bruxo do Cosme Velho. Ambos surgiram para gerar a discórdia, separar pai, mãe e filhos conforme anunciaram as escrituras. Essa separação não pretendia acabar com as boas relações sociais, mas interrogá-las, encontrar responsáveis, apontar novos caminhos, melhores caminhos, é claro. Corroborando tudo isso, é interessante observamos o que Benedito Nunes aponta enquanto nuança do romance moderno:

Por mais que se desligue da história, o romance interioriza as carências, as projeções utópicas e os dilemas da sociedade moderna racionalizada. E quando, aumentando a carga conflitiva dos dilemas, o romance passa a exprimir a consciência dilacerada e a falta de integridade da existência humana, a sua estrutura se dilacera e se transforma (NUNES: 1982, p.35).

Quem se debruça sobre almas humanas, ainda que tomado pelo maior ceticismo, é porque está determinado a tirar vendas, trocar os óculos defasados. Para os escritores, é evidente que nossa ingenuidade, má-fé, ignorância, tolice, seja lá o que fosse, deveria ser substituída pela clareza, plena lucidez e por isso propõem a escrita tortuosa, o lusco-fusco intermitente, para, quem sabe, sermos brindados pelo relampejar do inédito. Tudo isso é impossível de ser alcançado por uma singela linha reta, por isso revelaram seu horror a explicações simplistas de causa e efeito imediatos; sabiam que havia muito mais entre o céu, a terra, os homens, as mulheres, os animais, as instituições, os laços sociais, etc., “zigzagueantemente” falando.

Por fim, quero partilhar a seguinte reflexão:

língua e estilo são forças cegas; a escrita é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História (BARTHES, 2000, p. 14).

4 “AS PALAVRAS VINDAS DE ANTES DA LINGUAGEM, DA FONTE, DA PRÓPRIA FONTE”: A LINGUAGEM, A RELAÇÃO A CONTRAPELO COM O MITO E COM OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO.

A prosa ensaística centrada na maneira dialógica com que Machado e Clarice lidam em suas obras é articulada com o cimento complexo da linguagem, revelando diversas e controversas nuances a serem discutidas neste capítulo. Pretendo, aqui, vislumbrar as artimanhas da linguagem em ambos escritores. Para Paul Dixon, “tanto Clarice Lispector como seu compatriota e ancestral literário, Machado de Assis, são notáveis pela capacidade de criar um discurso denso e rico, que às vezes sugere mais do que diz” (DIXON, 2007, p.183).

Todorov define claramente que a linguagem é matéria do poeta e da obra. Tal reflexão, se por um lado revela-se óbvia demais, por outro lança luzes que nos permitem visualizar os pilares sobre os quais os autores estruturam suas obras. “O homem se constitui a partir da linguagem – os filósofos de nosso século já o disseram tantas vezes”, diz o crítico referindo-se à relação que Benveniste estabelece entre a linguagem e a semiótica. Os autores, ao longo da sua obra, vão deixando marcas, qual impressão digital.

As obras variam, evidentemente, mas alguns traços mantêm-se, permitindo-nos, muitas vezes, identificar a autoria. A ironia, as metáforas inusitadas, as repetições, as referências bíblicas e outras, os ditos populares, as elipses, as entrelinhas, o escrever em linhas oblíquas, a escrita labiríntica, a metalinguagem, as referências e citações são algumas evidências na obra machadiana e clariceana.

Barthes adverte: “a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança” (2000, p. 16). As palavras, ainda que aparentem inocência, pouco a pouco revelam seus vínculos e pretensões. Há sempre a tentativa do convencimento ou, como diria Clarice: “o que digo nunca é o que falo”.

Essa tensão entre tradição e ruptura baliza a obra de grandes escritores, provocando estranhamento, desacomodando o modo de ver e pensar a realidade, colocando o mundo em questão. Por muito tempo cobraram de Machado e Clarice a cor local ou o engajamento em questões político-sociais, acusando-lhes de alienação e, muitas vezes, de conservadorismo.

Nessa linha crítica, cabe referir observações um tanto inadequadas, feitas por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em relação à linguagem e ao estilo de Machado. Para ele, o fato de Machado vir de uma camada culturalmente inferior fazia com que o escritor declinasse do uso da língua brasileira e de seus brasileirismos: “Os raros brasileirismos sintáticos figuram sempre na boca de personagens – homens do povo, gente do povo, gente simples, pretos escravos que povoam as suas páginas” (FERREIRA, 2007, p. 5).

A heresia torna-se maior ainda quando o crítico aponta no escritor a ausência do humano e a artificialidade na linguagem. Felizmente, ainda sim, Ferreira reconhece, com alguns senões, qualidades no grande escritor que foi Machado: “as liberdades de estilista, o gosto de alterar, para efeito literário, a regência dos verbos, o amor da metáfora, o apego mórbido a certas palavras e expressões, as repetições, intencionais ou viciosas, o hábito da negação” (FERREIRA, 2007, p. 7). Por fim, o crítico conclui que Machado realizara o mesmo na vida, na linguagem e no estilo, “a política do meio-termo”.

Evitando recorrer ao biografismo, tendo como objeto de análise a narrativa machadiana, posso afirmar que Machado jamais esteve no meio-termo em qualquer momento de sua produção literária. Antes, visionário, como convém aos bruxos, antecipou procedimentos da modernidade que só foram percebidos por quem tinha olhos adequados para ver tudo isso.

É assim que se fazem necessários renovados instrumentos para a abordagem e estudo da linguagem a fim de entendermos o significado da profunda contribuição de Machado e Clarice para a literatura e língua brasileiras. Neste capítulo, apresento alguns momentos que se destacam nos processos de escritura empreendidos por eles.

Sem dúvida, esses escritores sabiam muito bem o que pretendiam de suas escrituras. Não era suficiente trocar “o agente da corrupção”, mas indagá-lo, descobrir-

lhe a mola. Talvez por isso tenham escolhido a via oblíqua de uma linguagem repleta de enigmas a serem desvelados, numa atitude deliberada de “decifra-me ou devoro-te!”.

Nesse sentido, gostaria de indicar o “retrocesso mítico” que Machado e Clarice alcançam, condição apontada por Flávio Loureiro Chaves⁶³ em suas aulas, no que se referia a Machado. Para Loureiro Chaves, em *A causa secreta*, Machado, através da linguagem, alcança um retrocesso mítico, em que não há explicações possíveis para os fatos, há apenas o fato em si com toda a torpeza e crueldade.

Nesse conto há a revelação da perversidade de Fortunato que sentia prazer com a dor alheia. Esse segredo é desvelado por Garcia, um médico que se tornou amigo dele. No início, Garcia admirava-lhe a dedicação e o desprendimento nos cuidados com enfermos, tornando-se íntimo do casal Fortunato e Maria Luísa. Fortunato foi flagrado pela esposa e Garcia quando se divertia em seu escritório torturando um ratinho. É nesse instante que Garcia descobre-lhe a mola de todas suas ações: “Relembrava atos dele, graves e leves, achava a mesma explicação para todos. Era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo *sui generis*, uma redução de Calígula” (ASSIS, 2004, vol.2, p.518).

Não é suficiente saber que o prazer com a dor alheia é a “mola” que move Fortunato, uma vez que isso não o demove de suas ações perversas. Nem Garcia nem Maria Luísa souberam enfrentar tal conduta. Nesse sentido, Machado declina de explicar a fundo o fato narrado, evidenciando que tinha consciência de que a realidade estava presa às explicações legadas por uma linguagem a priori estabelecida, por isso limitada e precária.

Todo conhecer teórico parte de um mundo já enformado pela linguagem, e tanto o historiador, quanto o cientista, e mesmo o filósofo, convivem com os objetos exclusivamente ao modo como a linguagem lhos apresenta. E esta vinculação imediata, inconsciente, é mais difícil de ser descoberta do que de tudo quanto o espírito cria mediatamente, por atividade consciente do pensamento (CASSIRER, 2006, p.48-9).

Maria do Carmo Campos aponta na narrativa de Clarice “um fundo anacrônico, um resíduo vital da história humana que se estabelece pela memória arcaica, como lugar de resistência à deteriorização. Lê com sabedoria

⁶³ Tal questão foi discutida durante o Seminário de Machado de Assis, 1992/UFRGS.

o pathos da nossa época, com ele estabelecendo a sua conversação” (CAMPOS, 1999, p.195).

Clarice Lispector, em *O ovo e a galinha*, conto que, segundo a escritora em uma de suas últimas entrevistas⁶⁴, nem ela entendia direito, remete-nos a uma torrente de interrogações, alcançando um retrocesso mítico, semelhante ao de Machado, ainda que numa abordagem diferente, enfrentando abertamente e ao mesmo tempo a gênese da palavra e da existência: “Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. (...) O ovo não existe mais. Como a luz da estrela morta, o ovo propriamente dito não existe mais. – Você é perfeito, ovo. Você é branco. – A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez” (LISPECTOR, 1973, p.5-6).

Nesse, caso, diferentemente da abordagem de Machado que adentra o máximo possível nos mistérios da alma de Fortunato, Clarice faz um percurso tão vertiginoso quanto, mas na direção da essência da existência, dos primórdios, portanto na direção do mítico. Ratificando tal ideia, Campos observa que há nesta narrativa (*O ovo e a galinha*) a “conjunção poética da aprendizagem verbal pela criança e da mais audaciosa elucubração especulativa, a narrativa tenta pensar ao mesmo tempo o pensamento e o pensado, o sujeito e o objeto (...)”(CAMPOS, 1999, p.197).

Flávio Loureiro Chaves, no ensaio *O mundo social de Quincas Borba*, indica que Rubião pensava e se expressava segundo uma linguagem que estava em desacordo com a realidade vivida:

A “problematicidade” de Rubião deriva da impossibilidade exclusiva de elaborar objetivamente os dados da realidade aparente no nível da consciência. (...) o mundo degradado invade o próprio conjunto da vida, introjeta-se na personagem sob a forma de um dualismo psíquico e, finalmente, assume proporções ontológicas ao situá-lo perante “problemas insolúveis dos quais não é capaz de adquirir consciência clara e rigorosa” (CHAVES, 1978, p.44).

Essa incapacidade advém de um mundo pré-formatado linguisticamente, onde mundos diversos convivem harmonicamente ou não, mas, sem dúvida

⁶⁴ Entrevista concedida a TV- 2 Cultura, feita por Júlio Lerner, em 1976. É possível acessar esta entrevista no site youtube ou por sua transcrição em Clarice – uma vida que se conta de Nádía Gotlib.

nenhuma, estruturam e embasam as condições sociais hierarquicamente organizadas. Nesse sentido, organizam-se o mundo dos pobres, o mundo dos ricos, o mundo dos que sabem e o dos que não sabem, dos que exploram e o dos que são explorados, e assim por diante.

No mundo de Rubião há um grito que vai ecoar lá no mundo de Macabéa, prenúncio deste, talvez. Evidente que as condições sociais e culturais da personagem clariceana são muito mais precárias, o que me faz indagar: afinal o mundo anda para frente ou para trás? Mundo ou mundos, porque Palhas e Sofias continuam vivendo, e muito bem, suas vidas a despeito do que quer que seja. Para isso, é evidente que há que se manterem, cultivarem, multiplicarem muitos Rubiões e muitas Macabéas.

Em *Água Viva*, Clarice em uma radical perspectiva à contramão, atropelando-nos com uma narradora-personagem que confessa: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1993, p. 26).

A linguagem esgota sua representação, Clarice e Machado avançam para o terreno ou para esse “retrocesso mítico” em que não há mais explicação, racionalidade possível; há o “inominável”, algo aterrador que “puxa” o homem ou a mulher e apoderando-se do seu bom senso, da sua moral, da sua dignidade. Os autores estariam indicando que não havia mais do que um grau de diferença entre um ser humano e um animal, conforme asseguraria Jung em seus estudos? “Já me conhecia suficientemente para saber que não havia entre mim e um animal mais do que uma diferença de grau” (JUNG, 1963, p.71).

Como explicar o caso do Abílio, narrado por Machado, em crônica de 16 de junho de 1895? Como justificar o abominável ato de Cristina e Guimarães ao abandonarem o filho, Abílio, em um pequeno caixote de uma estrebaria em Porto Alegre? Abílio, aquele que mal nascera e sucumbira às bicadas das galinhas ao final de três dias de martírio!

Da mesma forma acontece com Laura em *A imitação da Rosa*. Que força é essa presente nas belas rosas que mexem com sua estrutura emocional a ponto de tirá-la “fora do ar”, da sintonia com a realidade? Não podemos perder de vista a realidade vivida pelas personagens clariceanas que, por serem majoritariamente mulheres, possuem pontos coincidentes

verossímeis com o da escritora. Essa sociedade não tem sido nem um pouco tolerante com seus desiguais, considerando os de classe social diferente, o que dizer com as ditas minorias; inclui-se aqui, é claro, a realidade das mulheres.

Machado já havia mostrado elementos desta crua e perversa realidade, para qual trago um exemplo referido por Flávio Loureiro Chaves em ensaio aqui já citado: “No caso de Quincas Borba, a personagem central de Rubião é proposta desde o início, a partir da incapacidade de questionar ou se opor ao mundo oferecido, amoldando-se à realidade contingente e aos seres que a povoam, para deixar transparecer, inclusive a marca da ingenuidade”. Logo a seguir, cita um trecho de Machado: “Rubião era mais crédulo que crente; não tinha razões para atacar ou nem para se defender de nada: - terra eternamente virgem para se plantar qualquer cousa. A vida na Corte deu-lhe até uma particularidade: entre incrédulos chegava a ser incrédulo” (CHAVES, 1978, p. 39).

São diversos os personagens machadianos e clariceanos que poderiam servir para esta exemplificação, a inadequação ou falta de articulação, para referir outro termo usado por Flávio Loureiro Chaves, entre o mundo particular e o social ou público, reforçando que tais mundos ou tais realidades são inicialmente e sempre idealizados e concretizados pela linguagem. Sobre essa questão, é interessante observar o que Clarice escreveu sobre a realização do conto *A imitação da rosa*, na já referida crônica *Explicação que não explica*, publicada no JB e em *Descoberta do Mundo*:

“Imitação da rosa” usou vários pais e mães para nascer. Houve o choque inicial da notícia de alguém que adoecera, sem eu entender porquê. Houve nesse mesmo dia rosas que me mandaram, e que reparti com uma amiga. Houve essa constante na vida de todos, que é a rosa como flor. E houve tudo mais que não sei, e que é o caldo de cultura de qualquer história. “Imitação” me deu a chance de usar um tom monótono que me satisfaz muito: a repetição me é agradável, e repetição ocorrendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoadada diz alguma coisa (LISPECTOR, 1992, p.254).

A repetição é uma estratégia das narrativas orais, é um elemento decisivo na articulação das histórias, “caldo de cultura”, portanto. A imitação da rosa é o que se pretende para a elevação da figura da mulher da mesma forma que se propunha a imitação de Cristo para toda a humanidade. A “cantilena

enjoada” aponta os nós da existência, os mistérios a serem decifrados. Repete-se também o que não se entende, aliás, há muito se tem agido assim.

Repetem-se regras, dogmas, hierarquias, comportamentos, verdades absolutas. No entanto, numa leitura a contrapelo, é fundamental entender o sentido disso tudo, ou seja: É assim porque sempre foi assim? É assim porque deve ser assim? É assim porque não se vislumbram outras possibilidades? A estratégia clariceana, na esteira machadiana, é a de nos conduzir a novas indagações, desacomodando respostas prontas e difundidas como definitivas. “Clarice impõe-se sinuosa, sublinhando os clichês como impedimento voluntário à conversação” (CAMPOS, 1999, p.197).

Vejamos o que já havia acontecido em *PCS*, revelando o germe da inquietude frente à realidade pré-formatada pela linguagem. O livro inicia com o capítulo intitulado “Primeira parte”. Nele, há um narrador em terceira pessoa que observa uma cena trivial entre Joana e seu pai. Joana é uma criança inquieta que não sabe mais o que fazer. Pede ao pai sugestões, ele sugere que brinque. Ela responde já ter feito isto. O pai responde que brincar não termina, Joana responde que acaba sim. O pai pergunta, distraído, se a menina deseja voar, ou seja, se deseja o impossível. Ela, prontamente, responde que isto não. A insistência da menina faz com que o pai perca a cabeça, sugerindo por fim que a menina então vá bater a cabeça na parede, se não sabe mais o que fazer. A insistência da menina era pra fazer algo ainda não feito, para inovar.

Eis aqui o germe que irá percorrer toda a ficção clariceana, dizer o que não foi dito, mostrar o que não é visto. Este germe, para quem conhece crianças, está presente na infância e vai pouco a pouco sendo abandonado por não encontrar ressonância junto ao mundo adulto. Para não sair “batendo a cabeça por aí”, as crianças optam pelo mesmo, renovando e reeditando o que já foi feito. Assim adentram no mundo adulto, renovando as tradições, reforçando modelos pré-estabelecidos.

Outro ponto alto e poético desta cena é o momento em que Joana apresenta dois pequenos poemas ao pai. Para ele, os títulos dos poemas nada têm a ver com os versos. Joana explica-lhe o sentido. Por exemplo, em *Eu e o sol*, “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas, mas eu não vi” (LISPECTOR, 1987, p.10), a menina diz que, assim como ela, o sol está acima das minhocas. Acrescenta que não viu as galinhas comerem as

minhocas, pressupondo que, da mesma forma, o sol não vira. Fica subentendido que, ainda assim, ambos estão acima das minhocas, por isso, “Eu e o sol”.

Entre as brincadeiras de Joana, eis a que faz com sua boneca Arlete, em que “um carro azul atravessa o corpo” (LISPECTOR, 1987, p.10), após brilhar em uma festa, quem sabe já prenunciando o desfecho de Macabéa em *A hora da estrela*. Porém, Joana não queria mais brincar nem estudar, queria fazer algo que nunca tivesse feito, simplesmente isso. Essa solicitação é demais para um adulto atarefado, comprometido com seus compromissos como seu pai ou qualquer outro adulto que estivesse na mesma situação. A dificuldade de pensar o novo requer uma dose grande de desprendimento e de desapego às tradições. Nossa sociedade funda-se em estruturas cíclicas e míticas, renovando sempre o mesmo.

Para Barthes,

o homem é bloqueado pelos mitos; estes reenviam-no ao protótipo imóvel que vive por ele, no seu lugar, que o sufoca como um imenso parasita interno e determina os limites estreitos da sua atividade, onde lhe é permitido sofrer sem modificar o mundo: a pseudo-physis burguesa proíbe radicalmente ao homem de inventar-se (1987, p.175).

É claro e necessário intercambiar experiências para não ter que criar novamente a roda, mas onde o espaço para o novo, o inusitado? Somente aos cientistas é dada esta audácia? Ou, ainda, só a eles cabe este quinhão de explorar o novo? A novidade pela novidade também não traduz necessariamente um valor de dignidade, uma vez que se pode inventar por inventar tão-somente. Mais tarde, Clarice escreveria sentir-se roubada pelo que os cientistas sabiam e não divulgavam e que, certamente, mudaria seu modo de pensar:

o que tem ultimamente me ofendido é sentir que em vários países há cientistas que mantêm em segredo coisas que revolucionariam o meu modo de ver, de viver e de saber. Por que não contam o segredo? Porque precisam dele para criar novas coisas, e porque temem que a revelação cause pânico, por ser precoce ainda (LISPECTOR, 1992, p.503).

Neste sentido, a procura de um nascedouro dos sentimentos e ações em Machado e Clarice aparece transfigurada na linguagem que, muitas vezes, nos inquieta, deixa-nos sem fala de tão ensimesmada: “Os dois juntos [mito e linguagem] preparam o terreno para as grandes sínteses, das quais surge uma textura de pensamento, uma visão conjunta do cosmo” (CASSIRER, 2000, p. 62).

Tão íntima é a conexão [entre mito e linguagem] que se torna quase impossível distinguir, com base somente em dados empíricos, qual dos dois – o mito ou a linguagem – encabeça a marcha progressiva para o configurar e o conceber universal, e qual deles se limita a acompanhar o outro (CASSIRER, 2000, p. 61).

A evidência do obscuro, do profundo, segundo Jung, faz parte da natureza humana. Após a análise de diversas neuroses, entendeu que deveria estudar a mitologia e sua simbologia, pois muitos dos seus pacientes comunicavam-se tendo como base esses referenciais, ainda que não estivessem conscientes deles. Tal constatação serve para refletirmos que há conteúdos ainda indecifráveis para os estudiosos da psique humana e que estes, por vezes, imbricam-se também na decifração da linguagem.

Machado, em *MPBC*, empenha-se em construir um narrador que aparentemente estaria desprovido da vaidade e da espera de recompensas uma vez que está morto. Ao revés, desconstrói este referencial criado por ele mesmo em sua narrativa, evidenciando todos os interesses possíveis que movem Brás Cubas. Eis que temos um narrador-morto que quer se fazer de morto, no sentido mais ingênuo do termo. Aos mortos ainda cabe, sim, o papel transcendental de mobilizar o presente, isto é o que nos mostra a realidade encharcada de mitos. Quando vemos um narrador-defunto em Machado de Assis, há que se ver a simbiose construída, a vida que ainda lateja, mesmo a contragosto, mas que impregna a realidade, dando-lhe o tom, a cor, a direção, para não falar em norte.

Para as sociedades arcaicas, “a vida não pode ser reparada, mas somente recriada mediante um retorno às fontes” (ELIADE, 2006, p.33). A fim de refletirmos sobre isso, cito um registro pertinente de outra estudiosa de Clarice Lispector:

O retorno à origem oferece a esperança de um renascimento. “Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória! Estou agora me esforçando para rir em grande gargalhada. Mas não sei por que não rio. A morte é um encontro consigo. [...] Ela estava enfim livre de si e de nós”. Depois de lermos essas linhas e se levarmos em consideração as condições a que é submetida atualmente a existência humana, poderíamos afirmar categoricamente que *A hora da estrela* tem um final trágico? Não foi a morte – paradoxalmente –, para Macabéa, o momento mais alto de sua vida? (ALVAREZ, 2006, p.XX).

Talvez aí resida a esperança de Clarice e de Machado em poder reconstruir o mundo, colocando abaixo os valores e concepções estruturantes de uma sociedade rígida e que se repete. Alcançar a origem é poder criar um novo mundo. “A origem de uma coisa corresponde à criação dessa coisa” (ELIADE, 2006, p.39).

Para começar algo, é necessário conhecer a origem, ser projetado no Tempo de Origem. Clarice procura essa origem (mítica?) desconhecida, aquilo que ainda não está narrado. Talvez, a exemplo de Borges, estivesse “modificando o Saara”. Esta frase é pronunciada por Borges no deserto do Saara, próximo à pirâmide, deixando cair lentamente um punhado de areia de suas mãos:

Borges sintetiza em uma frase o poder transformador da palavra na construção de realidades e comportamentos. Ao admitir ter sido necessária a experiência de toda a sua vida para pronunciá-la, acredita ser o encontro do passado com o presente o responsável pelo gesto inventivo, pela modificação do deserto (SOUZA, 1999, p.73-4).

A escritora deseja recuperar o “princípio” absoluto, o que implica a destruição e a abolição simbólicas do velho mundo (ELIADE, 2006, p.50). Neste sentido, trata-se de enfrentar os conceitos mais primários ou primeiros de vida e de morte, aqueles que atam as duas pontas de toda e qualquer existência. O artigo de Alvarez apresenta-nos com sensibilidade esta nuance, bem como a possibilidade de reverter um paradigma.

Em *A maçã no escuro*, vemos este processo de reconstrução e de ressignificação da palavra radicalizado. Martim procurará a todo custo livrar-se do código linguístico que o condena pelo crime que pensa ter cometido.

Ao transformar-se, graças às palavras com que se interpreta, quer também transformar o mundo. Transgressor do código moral, faz-se igualmente transgressor do código linguístico: acima da linguagem comum, coloca-se, também, como personalidade excepcional em projeto, sonhando a reconstrução do mundo, acima dos outros (NUNES, 1995, p.46-7).

Ao considerarmos essas premissas de que um verdadeiro início é possível após um verdadeiro fim, buscando o princípio de tudo, adentramos nos tortuosos meandros do mítico: “Porque romancear a morte é equivalente, de fato, a celebrar a vida, a exaltar as forças primitivas, atávicas, irracionais que justificam um destino” (RENAUD, 1993, apud SOUZA, 1999, p.102-3).

Olga de Sá nos adverte que “Martim é uma nova espécie de Adão, peregrino da linguagem, tentado por uma maçã no escuro, que é a palavra...” (SÁ, 1979, p.194). Clarice penetra no terreno da decifração e da linguagem, algo pantanoso que é ao mesmo tempo conhecido e misterioso; seus escritos

revolvem material subterrâneo e investigam impulsos inconscientes que regem os atos humanos, escavando o residual, os vazios da alma; ou ainda, as ruínas, projetos e fracassos de personagens conflituosos diante dos impasses que impedem a realização de seus desejos (HELENA, 2007, p.47).

Da mesma forma que Machado, Clarice não se conforma com a estrutura cíclica, repetitiva e de autopreservação de uma sociedade hierárquica. Nem o século XIX do escritor nem o século XX da escritora são capazes de resolver seus desafios. Os dois buscaram ir mais a fundo, tentando alcançar o “princípio”, esta matéria caótica, da qual se origina tudo o que existe ou o que ainda não existe, alcançando o nascedouro das palavras.

Esta busca ou “retrocesso mítico”, conforme já referira Flávio Loureiro Chaves, mais do que criar um impasse ou uma impossibilidade, pretende, além de desmascarar o ciclo e suas repetições, concretizar a possibilidade de construir novas estruturas sociais menos grotescas. Em Clarice e Machado evidencia-se a busca de um entendimento da alma humana, até então insuficiente para ambos, um verdadeiro mistério, porém imprescindíveis para qualquer mudança efetiva. Através de Jung, é possível ratificarmos tais ideias:

A alma é muito mais complexa e inacessível do que o corpo. Poder-se-ia dizer que é essa metade do mundo não existente senão na medida em que se toma consciência. Assim, pois, a alma não é só um problema pessoal, mas um problema do mundo inteiro (...) Tal fato é de fácil constatação no mundo atual; o perigo que nos ameaça a todos não vem da natureza, mas dos homens, da alma do indivíduo e de todos.(...) Se hoje em dia certas pessoas perderem a cabeça, poderão explodir uma bomba de hidrogênio (JUNG, 1963, p.121).

O “retrocesso mítico” afigura-se como um espelho, refletindo a imagem do obscuro de cada um, permitindo, ou não, entrar com maior ou menor profundidade em cada labirinto subterrâneo particular. Para isso não há regras ou modelos pré-estabelecidos, para cada um é desenhado um percurso. Ao possível assombro diante da imagem, tal qual diante da “Caixa de Pandora”, resta ainda a derradeira esperança de construir verdadeiramente o novo, o adequado ou o que encanta.

Todo o empenho, quase obsessivo, destes escritores em descobrir o “princípio”, atingindo o “antes-de-tudo”, cravando-se e cravando a alma de quem escreve e lê, deixa entrever um “espernear” diante da realidade dada e sacramentada. Somente os inconformados buscam e ousam desafiar tais estruturas, contando com as armas que sabem manejar. Aqui, no caso, a linguagem é a arma. Não bastou somente a eles enxergar o que se passa nos labirintos da realidade, nos bastidores do espetáculo da vida, mas a nos proporcionar que também víssemos, colocando-nos, muitas vezes, contra a parede, no sufoco próprio de um subterrâneo.

Nesse sentido, percebemos

O círculo “realidade/fantasia/realidade” resulta na história de Clarice, *A felicidade clandestina*. A visão ingênua de que sempre ganhamos alguma coisa nas aprendizagens desenvolvidas é substituída por uma dedução consternadora: a de que o ser humano, no curso de sua existência, submete-se a imprevisíveis jogos, nem sempre despontando como vitorioso; ao contrário, ocupa posto passível, deixando-se por vezes possuir tal presa acuada (IANNACE, 2001, p.49).

Machado e Clarice abordaram temas do cotidiano de uma maneira simples ou não-sofisticada e por um procedimento borgeano, de *Kafka e sus precursores*; lendo no contrafluxo, é possível perceber no velho bruxo a interpretação que Lúcia Helena nos dá em relação à Clarice: “De modo apenas

aparentemente simples, ela [e ele] vira do avesso a banalidade e faz cintilar recantos muito obscuros do pensamento e da linguagem” (2007, p.52).

Nem Clarice nem Machado apresentam uma visão otimista do ser humano; partilham de uma visão da realidade sem subterfúgios, na trilha de um Schopenhauer, de um Montaigne, por exemplo. “Este jogo transfere-se para o plano ficcional, ultrapassando o circuito humano e no qual contracenam autor/leitor – personagem/livro” (IANNACE, 2001, p.49). Neste outro jogo, porém, o autor é quem dá as cartas. Esse caráter é evidente em ambos; Machado e Clarice vão opinando, julgando, inquirindo, interferindo na narrativa através do diálogo com seus leitores, conforme já observamos no capítulo que discute a relação do narrador com o leitor. Eles dão o tapa e mostram a mão, bem do jeito que lhes apraz, na contramão do ditado popular⁶⁵. Por vezes, colocam-se de modo enviesado entre o narrador e o leitor.

Nos romances de Machado há questões da sociedade que são discutidas, como bem aponta Roberto Schwarz, mas atrevo-me a dizer que tais questões pretendem mapear também o cenário⁶⁶, e que as relações interpessoais são fios de um tecido secretamente tramado, ultrapassando este cunho. Tal questão pode ser ilustrada por uma observação de Machado em uma de suas crônicas:

Há ânimos generosos que presumem sermos chegados a um tempo em que a política é obra científica e nada mais, eliminando assim as paixões e os interesses, como quem exclui dois peões do tabuleiro de xadrez. Belo sonho e deliciosa quimera. (...) suprimir a parte sensível do homem, - coisa que, se tem de acontecer, não o será antes de dez séculos” (ASSIS, 2004, VOL 3, p.396)⁶⁷.

Clarice, tal qual em um livro de suspense, até mesmo de Aghata Christie⁶⁸, intenta desvendar essas tramas muito mais sofisticadas. A esses fios emaranhados dedicam-se Machado e Clarice com a paciência de quem procura desatar os nós, descobrindo os fios e revelando-nos, muitas vezes, mais do que buscávamos.

⁶⁵ Essa questão será discutida com maior profundidade, no tópico em que trataremos dos ditos populares.

⁶⁶ Tal questão é abordada por Daniel Piza em *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. 2.ed. – SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

⁶⁷ Crônica de *Notas Semanais*. 04 de agosto, de 1878.

⁶⁸ Entre as traduções de Clarice Lispector está “Cai o pano” de Aghata Christie.

A ideia do “homem subterrâneo”, nos moldes de um Dostoievski que está presente em Machado e proclamado por Augusto Meyer em seus estudos machadianos já apontados aqui, sendo corroborados por Bosi em *Brás Cubas em três versões*, revela-se pertinente para percebermos os labirintos subjacentes à realidade ou ao escritor Machado de Assis e à escritora Clarice Lispector, subterrâneos.

Tal questão aparece de maneira contundente, nada casual na narrativa de Clarice, especialmente em *A hora da estrela* com a inclusão do livro de Dostoievski, *Humilhados e Ofendidos*⁶⁹, fazendo parte do cenário do texto. Chamo cenário porque penso que Clarice tinha a intenção de revelar os tensionamentos existenciais sob um olhar dramático, assim como se revelaram os grandes mitos ocidentais, denotadores dos profundos dramas da humanidade. Chamo dramáticos, porque não temos poder algum sobre os desdobramentos da realidade, estamos tão à mercê do destino e das casualidades quanto os primeiros homens e mulheres.

Há mistérios e mistérios que circundam a humanidade, a realidade. Os bruxos sabiam disto. Não foi à toa que ambos receberam esta alcunha: ele, como o do Cosme Velho; ela, simplesmente, a de bruxa. Aliás, Clarice foi inclusive convidada para participar de um encontro internacional de bruxas na Colômbia. Na ocasião, ela timidamente leu *O ovo e a galinha*, foi o que escreveu Nádia Gotlib em *Clarice: uma vida que se conta*.

É interessante observar que Dostoievski (1821-1881), do outro lado do planeta, segundo o que nos apontou Augusto Meyer, tal qual Machado de Assis, adentrava nos subsolos da realidade ou nos labirintos da realidade, digo eu. Seria uma tendência ousada? Algo havia no ar? Havia um contexto sociocultural semelhante ao do Brasil, segundo Schwarz, já referido neste trabalho.

Coincidentemente ou não, Dostoievski havia também se decepcionado com a política; no caso dele, com o socialismo utópico. Sua vivência na prisão siberiana o fez mudar inclusive de tendência política; de socialista passou a

⁶⁹ Neste livro percebemos a dignidade dos que são humilhados e ofendidos e a pouca ou nenhuma dignidade de seus algozes. Ivan, Natacha, Alhocha protagonizam o triângulo amoroso frustrado. “O cavalo passou encilhado” para Ivan, mas ele não montou. Isso provocou a sua desgraça e a de Natacha que também foi infeliz no amor. A traição do Príncipe ao pai de Natacha, a ela e ao próprio filho mostra a vileza dos que agem visando apenas ao seu bem-estar, dissimulando, sempre que for necessário.

conservador. Mas essas mudanças não abalaram sua estética, antes a sofisticaram. O escritor russo adivinhava que a lógica e a razão não condicionam o destino do homem. Ele é traído por si mesmo. A teoria de Raskolnikov⁷⁰ lhe permitia cometer crimes; trai-se porque sua estrutura emocional não acompanha seus propósitos racionais. Sua moral sucumbe diante do que a sociedade lhe cobra. Matou “um piolho”⁷¹, mas essa convicção não lhe assegura um sono tranquilo, sem culpas.

Em *A leitora Clarice Lispector*, Ricardo Iannace chama a atenção para o fato de Dostoievski “mexer” com a escritora; cita uma entrevista que a escritora deu a Marina Colassanti e Afonso Romano de Sant’ana: “*Crime e castigo* me fez ter febre real” (IANACCE, 2000, p.71). Percebemos que há em Clarice e em Machado, assim como em Dostoievski, um desmascaramento de valores implícitos nas relações pessoais, tais como os da amizade, lealdade, etc.

Tanto Clarice quanto Machado buscam “remontar à origem da situação”⁷². Não são suficientes os métodos nem as filosofias vigentes; impunha-se remontar à origem da situação. Buscar neste manancial mítico, adormecido em cada um de nós. O que faz emergir a fúria? O ciúme? A desconfiança? O oportunismo? Qual é a alavanca acionada para que estes vis sentimentos ajam? Qual é o degrau que mostra a diferença entre os humanos e o restante dos animais? Pensemos, por ora, no exemplo da diferença que ocorre na mente humana e na de um lobo quando da presença do cordeiro que Cassirer nos apresenta:

Suponha-se que certo animal, um cordeiro, por exemplo, passe diante dos olhos de um ser humano. Que imagem, que visão se formará na consciência humana? Por certo não será a mesma que se apresenta ao lobo ou ao leão, que já mentalmente farejam e sentem; dominados pelo sensorial, o instinto os arremessa sobre ele. Tampouco será semelhante à de qualquer animal indiferente ao cordeiro que, por isso, o deixa passar vagamente de si, porquanto seu instinto está dirigido para outra coisa (CASSIRER, 2006, p.49).

⁷⁰ Dostoievski, Fiodór M. *Crime e Castigo*. Obra Completa. Volume II – Obras de Transição. Tradução de Natália Nunes. RJ: Nova Aguilar, 1995.

⁷¹ Raskolnikov, personagem de *Crime e Castigo*, assassina uma velha usurária, e sua irmã Liseveta acaba sendo morta porque chega ao local do crime antes de o assassino ter ido embora. A velha usurária é denominada por Raskolnikov de piolho, por tudo o que ela representa para a sociedade.

⁷² Dito por Flávio Loureiro Chaves a respeito de *A causa secreta* de Machado de Assis.

Em Machado, é no delírio de Brás Cubas que vislumbramos a possibilidade de que, no fundo de tudo, esteja o malfadado egoísmo sempre disfarçado ou mal-disfarçado. Aqui as forças primevas falam em alto e bom tom:

O minuto que vem é forte, jocundo, supõe trazer em si a eternidade e traz a morte, e perece com o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu. Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é touro, tanto melhor: eis o estatuto universal (ASSIS, 2004, p.522).

Em *PCS* e no conto *A menor mulher do mundo*, há interessantes reflexões sobre o pensar e o existir, revelando a inquietação diante da gênese das palavras, da linguagem, bem como da humanidade, por extensão:

Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo. Isso não vivia antes de se dizer: a marca dos dedos de Gustavo... O que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante... Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: vou passear; é bom, passeio... e nada existe. Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo (LISPECTOR, 1980, p.36).

Ali em pé estava, portanto, a menor mulher do mundo. Por um instante, no zumbido do calor, foi como se o francês tivesse inesperadamente chegado à conclusão última. Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não se desvairou nem perdeu limites. Sentindo necessidade imediata de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor (LISPECTOR, 1973, p.106).

A escritora nos leva a refletir que as imagens que povoam nossos pensamentos estão impregnadas de sentidos, conceitos e pré-conceitos, logo nada está isento de um juízo de valor, ao contrário, nomear dá segurança, classificar assegura a dimensão do nosso poder frente à realidade. Este sentido vive há milênios através da linguagem ou foi a linguagem que lhes deu/dá sentido? Eis o enigma revigorado do ovo e da galinha. Parece que às vezes um toma a frente da existência; em outras, o outro. A escritora nos mostra que nem tudo está perdido, uma vez que ainda que “viciada” a linguagem, podemos por ela também estabelecer outros sentidos e não o

sentido único, sendo surpreendidos pelas obras caprichosas da natureza, como a Pequena Flor perdida no coração da África.

No conto *A menor mulher do mundo*, Clarice remete-nos ao provável nascedouro da humanidade, a África. Lá, um cientista depara-se com os menores pigmeus do mundo: “E – como uma caixa dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria” (LISPECTOR, 1973, p.105).

O conto vai intercalando planos de observação e apreciação desse “excesso” da natureza, curiosamente o excesso que peca pela exiguidade, um quase apagamento da espécie humana. No entanto, contraditoriamente, é nesse contexto que a escritora qual exploradora científica, faz apreciações e conjecturas de diferentes perspectivas: de quem observa *in loco* o “fenômeno” e de quem fica sabendo deste pelos jornais ou TV.

Os sentimentos despertados são múltiplos e contraditórios: não querer olhar pela segunda vez por despertar aflição, sentir pena, observar a tristeza, porém considerá-la animal e não humana, desejar fazer de Pequena Flor uma serviçal ou brinquedo, possuí-la, ter à disposição: “A alma ávida da família queria devotar-se. E, mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si? O que, é verdade, nem sempre seria cômodo, há horas em que não se quer ter sentimentos.” (LISPECTOR, 1973, p.110-1). No desenrolar do impacto e de sentimentos despertados num plano e noutro, mais especificamente, o do cientista e o dos espectadores, a escritora nos mostra a relatividade dos conceitos, considerando o contexto vivido:

Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma susceptibilidade que seja de mim, de mim! que se goste e não do meu dinheiro. Mas na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida e quente (LISPECTOR, 1973, p.113)

Os diferentes planos e perspectivas nos permitiram vislumbrar que aquele que se ocupa em tomar notas, como o explorador francês Marcel

Prete, do conto, foi capaz de abalar-se menos frente ao inusitado, uma vez que descrever o objeto prescinde de pensar nele em profundidade: “Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pôde: – Pois olhe – declarou de repente uma velha fechando jornal com decisão – , pois olhe, eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz” (LISPECTOR, 1973, p.114).

Mais uma vez uma velha resposta para uma nova pergunta. Perde-se, portanto, a oportunidade de percorrer outros caminhos na realidade nem sempre evidentes e fáceis. Decide-se, assim, percorrer o mesmo, o reeditado percurso. Através das narrativas clariceanas, os labirintos da realidade se conectam com um Machado também preocupado com essa prerrogativa da linguagem, relativizando-a, por fim.

Clarice, ainda, reiteradamente tratou dos animais em seus textos, mostrando a vantagem destes sobre os seres humanos, indicando estarem esses um degrau acima de nós, resolvendo o enigma de Jung, apontado anteriormente. Em *Água Viva*, por exemplo, ela escreve:

Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com os bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasmam. Eles são o tempo que não conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. Animal nunca substitui uma coisa por outra (LISPECTOR, 1999, p.53-4).

Em muitos outros contos da escritora, inclusive nos infantis, os animais permeiam sua narrativa: as galinhas, os coelhos, os cães, o búfalo, o tigre, os peixes, a barata... Vemos aqui uma deliberada abordagem do que não é racional, do instintivo. Clarice introduz o parâmetro do mundo animal, do obscuro, não para diminuí-lo, ao contrário, mas para contrapor-se à incontestável superioridade humana.

Na análise de *A maçã no escuro*, Olga de Sá chama a atenção para o momento em que Martim entra no curral para trabalhar com as vacas, “descortina o mundo e compreende que é um homem” (SÁ, 1979, p. 195). Martim é acometido da sensação de plenitude e de beleza, compreendendo na carne e no sangue a superioridade animal:

Quando entra no mundo animal, Martim tem de imitar o modo de ver dos bichos, quase tomar-lhes a forma, para captar

a linguagem. (...) Todas as etapas deste longo “descortinar” das camadas do ser acompanham-se de uma sensação de plenitude e de beleza. Martim não falava e não pensava, senão sob a forma de ânsia, e, portanto, vivia na calma profundidade do mistério, na escuridão (SÁ, 1979, p.195).

Machado não tratou esta questão do mítico tão escancaradamente quanto Clarice, mas trilhou esse caminho com seus personagens, por linhas tortuosas, esgotando a abordagem em linha reta. O escritor nos mostrou as discrepâncias entre o pensar e o fazer, entre o dizer e o agir. Intentou perseguir as molas da ação humana, perscrutando os caminhos tortuosos da realidade, pelos quais a alma humana divaga e passa.

Podemos vislumbrar uma entrada mais ousada neste terreno mítico quando o escritor, ainda que ao revés, ao abordar a problemática do antever o futuro no conto *A cartomante*, por exemplo. A história inicia com a célebre referência de Hamlet a Horácio: “há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia” e discorre sobre o triângulo amoroso entre Vilela, Rita e Camilo. Nesse contexto, surge a figura inusitada de uma cartomante que é procurada pela moça a fim de confirmar o amor do amante uma vez que o mesmo havia se distanciado, por precaução, como decorrência de cartas anônimas que havia recebido, ameaçando denunciá-lo ao pacato Vilela. Rita comenta com o amante que havia feito a consulta e que a mesma confirmara o amor do rapaz. Camilo, ainda que descrente de superstições, ficou envaidecido do fato de a moça buscar apoio para confirmar seu amor:

Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando (ASSIS, 2004, vol. 3, p.352).

Mesmo diante de tanta incredulidade, ao receber um bilhete áspero e curto intimando-o a comparecer na casa de Vilela, Camilo atrapalhou-se diante da avaliação da realidade e sucumbe à cartomante. Quisera o Destino que no caminho para a casa de Vilela, o rapaz se deparasse frente à casa da cartomante e uma carroça impedia-lhe o curso do tálburi que lhe conduzia ao encontro solicitado, fazendo com que o mesmo ficasse ali parado:

A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar... Camilo achou-se diante de um longo véu opaco...pensou rapidamente no inexplicável de tantas coisas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de fatos extraordinários, e a mesma frase do príncipe da Dinamarca reboava-lhe dentro: “Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a filosofia...”Que perdia ele, se...? (ASSIS, 2004, vol. 3, p.356)

Imediatamente estava diante da cartomante, havia subido as escadas e fizera a consulta. Saiu, como Rita, admirado da sabedoria e convicto do melhor prognóstico, segundo a vidente lhe confidenciara: “A senhora restituiu-me a paz de espírito, disse ele estendendo-lhe a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante” (idem, p. 357). Depois disso retornou o tílbur e seguiu ao encontro do Destino. Todos os receios superados, passou a enxergar tudo diferente graças a intervenção da cartomante que fazia coro com a predisposição à superstição já plantada em sua alma outrora pela mãe:

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável (idem, p.358).

Da mesma forma que Macabéa ganhou um futuro, Camilo sucumbiu a essa esperança fugaz. Tanto quanto a nordestina de Clarice, Camilo mal teve tempo de perceber seu equívoco, fora traído pela cegueira, corroborada pela cartomante. Essa cegueira foi instituída, primeiro, por ele mesmo, pois não vislumbrava possibilidade alguma no revide trágico do Vilela, tão amável e generoso na amizade. Vilela confiava em Camilo e por isso o rapaz não imaginava que sua imagem declinasse desse prestígio. Talvez a mesma frase de Hamlet que envolveu Camilo tenha envolvido também Vilela, e o marido traído ao tentar desvendar tais mistérios encontrou na terra, mais especificamente na sua casa, a explicação indesejada. Mata a mulher e o amante, pois não confiava nos mistérios e desígnios do céu, ao contrário dos malfadados amantes.

Vemos quão perniciosa foi a superstição inicialmente evidenciada em Rita e, depois em Camilo. O rapaz, a despeito de toda racionalidade, não se livrou da influência materna que desde tenra idade plantara em sua alma essa

predisposição à superstição, ao mistério, ao inexplicável. Talvez se ele tivesse encarado o bilhete de Vilela com a seriedade que o caso merecia, pelo menos os amantes, ou um deles pudesse ter escapado à ira assassina do marido e amigo traído. A superstição embotou-lhe o raciocínio, anestesiou os radares diante do iminente perigo. Mulheres e homens sucumbem aos mistérios, às superstições, entregando seus destinos a outrem.

Natividade, em *Esaú e Jacó*, também procura uma vidente para prever o glorioso futuro de seus gêmeos. Como grande escritor que foi, Machado não descuidaria de beber na fonte mítica de seus leitores, aplicando-lhes, por vezes, “piparotes”, não para reafirmar a estrutura mítica, mas para “mofar” de seus leitores tão ingênuos diante da esperteza e da dissimulação humanas.

Em todos os momentos críticos da vida social do homem, as forças racionais que resistem ao surto das velhas concepções míticas já não estão mais seguras de si próprias. É o momento em que o mito regressa. Porque o mito não foi totalmente vencido e subjugado. Está lá sempre, espreitando no escuro e esperando a sua hora. Essa hora chega quando as outras forças unificadoras da vida social do homem, por uma razão ou por outra, perdem a sua força e já não são capazes de lutar contra a força demoníaca do mito (CASSIRER, 1976, p. 298).

É por isso que a linguagem de Clarice Lispector, ao encontrar-se esgotada para retratar a realidade injustificável, ampara-se na força mítica sob a realidade, escondida, pronta a revelar-se. Também Machado nos revela em suas narrativas que os argumentos da racionalidade são facilmente suprimidos, fazendo a fonte mítica emergir. No entanto, há que se salientar que esses escritores bebem nesta fonte para agir a contrapelo, na tentativa de desconstruir parâmetros socialmente perenizados. Pretendem esses escritores nos mostrar que o mundo em que estamos inseridos é o resultado da construção humana e deliberada. Apesar dos instintos desconhecidos que nos movem, há muitos que conhecemos e pelos quais escolhemos ser ou não dominados.

Nas palavras de Ítalo Calvino,

o mito é a parte escondida de toda a história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá.[...] O mito vive de palavras mas também de silêncio; um mito faz sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras cotidianas; é um vácuo de

linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão e dá forma à fábula. A literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual (CALVINO, 1977, p.77).

É esta parte escondida que os escritores Machado de Assis e Clarice Lispector pretendem alcançar. Pelos vãos, desvios, na contramão, reinventando o olhar, procuram enxergar o que só pressentem ou testemunham por seus resultados. Desta forma eles escapam ao cânone porque rejeitaram as premissas da sua época. O que Clarice pretendia desestruturar? Certamente as ideias pré-concebidas, os preconceitos que sujeitam homens, mulheres, crianças, animais, enfim tudo o que tem nos impedido o livre-pensar, o livre-agir. “Afim, estou sendo livre ou mandada?”, questionava Clarice Lispector em *O ovo e a galinha*.

O que o mestre Machado pretendia desestruturar era mais do que a estrutura moral, social e ética subjacente aos novos tempos preparatórios da República. O velho bruxo não tecia loas a nenhum modelo sociopolítico em particular. Não confiava tanto assim na raça humana. Intuíva que apenas um degrau nos separava dos irracionais. Seu olhar era perscrutador e irônico ao mesmo tempo, só por isso esboçou as tantas teorias explicativas da ação humana, destacando a das janelas das compensações. Perde-se aqui, para ganhar ali, e assim segue o sábio e astuto Homem. Nesse sentido, desenvolve-se “uma consciência dos nexos por meio dos quais o trabalho da linguagem articula-se à ideologia de uma sociedade, à sua cultura. Esse é o espaço de contraideologia” (SOUZA: 2006, p.44), espaço esse muito bem navegado por Machado e Clarice.

Há, ainda, na obra destes dois escritores um tratamento diferenciado do tempo/espaço, conforme vimos em capítulo anterior, reiterando o retrocesso mítico na contramão. Explico o porquê. Segundo Barthes, “o objetivo preciso dos mitos é imobilizar o mundo” (1987, p.174); para Machado de Assis e Clarice Lispector, atingir a ausência de explicação é tráfegar em direção ao retrocesso mítico, é mirar o mito a contrapelo, revertê-lo em linguagem e, aí sim, destituí-lo do poder de recriar-se continuamente.

Conceitos lógicos se opõem aos conceitos linguísticos e míticos:

No primeiro caso ocorre uma expansão concêntrica sobre a esfera cada vez mais lata da percepção e da concepção, os conceitos linguísticos e míticos originam-se primitivamente em um momento espiritual exatamente oposto. Aqui, a intuição não é ampliada, mas sim comprimida, concentrada, por assim dizer em um só ponto. (...) toda a luz recai sobre um ponto, o ponto focal da “significação”, ao passo que tudo o que, tudo quanto se acha fora deste centro focal de interpretação linguística e mítica permanece praticamente invisível; passa “despercebido” por não estar provido de qualquer “notação” linguística ou mítica.

(...) no campo da concepção discursiva, uma espécie de luz uniforme e, em certa medida, difusa; e, quanto mais progride a análise lógica, tanto mais se estende esta clareza e unidade uniformes; contudo, na área perceptiva do mito e da linguística, sempre aparecem junto a certos lugares dos quais se irradia a mais intensa luminescência. Outros que se apresentam como envoltos em treva absoluta.

Enquanto certos conteúdos da percepção se convertem em centros de força linguístico-mítica, em centros de significância, há outros que, por assim dizer, permanecem por debaixo do nível significativo (CASSIRER, 2006, p.108).

Nessa perspectiva, a busca do sentido “por debaixo do nível significativo” radicaliza-se muito mais em Clarice através da escancarada obstinação pela linguagem; em Machado há também a mesma obstinação e seu traço certo revelador que não carrega nem caricaturiza a realidade⁷³. Os escritores procuram deslindar teias imperceptíveis a olho nu, ao olhar viciado oriundo de uma estrutura social hierarquizada e estratificada.

Para Machado e Clarice, há muito mais a ser desvelado, por isso se aventuram nos diversos e intrincados caminhos da realidade. É assim, por exemplo, em *A causa secreta*, do escritor. O que mais pode ser dito daquele ser “amável” e abnegado que torturava ratinho e deliciava-se com a dor alheia? Ou ainda, sobre o casal do conto *Os obedientes*, de Clarice Lispector, que jamais contestaram o que viviam: “porque ‘não conduzir’, não inventar’, ‘não errar’, lhes era mais do que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente. Eles nunca se lembrariam de desobedecer” (LISPECTOR, 1998, p.83). O(a) narrador(a) da história nos conduz por um caminho tortuoso e misterioso, indagando qual força dos primórdios ou qual mítica anima esse pacato e resignado casal: “Esse homem e essa mulher começaram – sem

⁷³ Tal questão aparece no ensaio Primo Basílio, crítica ao livro de Eça de Queirós, já referida neste trabalho.

nenhum objetivo de ir longe demais, e não se sabe levados por que necessidade que pessoas têm – começaram a tentar viver mais intensamente. À procura do destino que nos precede? e ao qual o instinto quer nos levar? instinto?!” (LISPECTOR, 1998, p.82). Mais adiante, o mistério que lhes coube começa a ser revelado:

“Ser um igual” fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. Pertenciam a uma casta. O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o das pessoas anônimas, o de filhos de Deus, como num clube de pessoas (LISPECTOR, 1998, p.83).

A escritora faz uma clara alusão aos grupos que se formam cuja identidade é percebida tranquilamente nas regras de conduta e aspirações. Recentemente Luis Fernando Verissimo publicou uma crônica intitulada *Organizem-se*⁷⁴, sobre a complexidade e múltiplas possibilidades de agrupamentos, o que antes era facilmente identificável, hoje esbarra nas imprecisões dos limites:

Fora as categorias óbvias de que faz parte, como o gênero – e mesmo assim tem cada vez mais gente com dificuldade para saber a que sexo pertence –, as outras são imprecisas. Pó exemplo: raça. Eu me considero branco, mas uma descrição mais honesta do meu mix, que inclui português, alemão, italiano, índio e negro, me obrigaria a pelo menos acrescentar um ponto de interrogação à definição. Raça: branco? (VERISSIMO, 2009, p.2).

Vivemos uma época em que os limites individuais são questionados, ainda que os sociais e os étnicos continuem fortemente demarcados quer por territórios, guerras e outras tantas intolerâncias das quais somos testemunhas televisivas, virtuais ou não. A precariedade dos limites pressentida em raros momentos pelo casal obediente do conto de Clarice é descortinada de forma seca e agressiva:

Como foi que cada um deles chegou à conclusão de que, sozinho, sem o outro, viveria mais – seria caminho longo para se reconstruir, e de inútil trabalho, pois de vários cantos, muitos

⁷⁴ Crônica n.16075, publicada no dia 27 de agosto de 2009, no Jornal Zero Hora, Porto Alegre, p. 2.

já chegaram ao mesmo ponto. A esposa, sob a fantasia contínua, não só chegou temerariamente a essa conclusão, como esta transformou sua vida em mais alargada e perplexa, em mais rica, e até supersticiosa. Cada coisa parecia o sinal de outra coisa, tudo era simbólico, e mesmo um pouco espírita dentro do que o catolicismo permitia. Não só ela passou temerariamente a isso como – provocada exclusivamente pelo fato de ser mulher – passou a pensar que um outro homem a salvaria. O que não chegava a ser um absurdo. Ela sabia que não era. Ter meia razão a confundia, mergulhava-a em meditação. (...) Assim chegamos ao dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo perdendo de todo a perspectiva – viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... tocando o fundo, e com água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo da nossa desobediência (LISPECTOR, 1998, p.86-7).

A escritora, ao revés do que é dito, apresenta uma personagem que somente quando perde a perspectiva é que enxerga quem ela é, o que vive, onde está. O fato de morder a maçã, tal qual o mito bíblico, a fez comer da árvore da sabedoria, então não há mais volta, não há conserto possível para o dente quebrado. O final trágico para a mulher abre uma arejada janela para o homem. Este, ao final do conto, sai meio trôpego, mas seguro. O terreno por onde transitava e que antes se mostrava inundado, ameaçando afogar-lhe, após a morte da mulher, resulta seco, não oferecendo mais perigo. Essa mulher, emblemática de tantas outras, que não suportou enxergar sua realidade, tem sustentado o paradigma social dominante, porém, há também nela, contraditoriamente, a potência desmesurada e por isso mítica da desobediência radical, daquela que leva até as últimas consequências.

Clarice e Machado pretenderam adentrar debaixo desse nível significativo, embalados pela força da percepção mítica. “É que a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nele opera, desde as origens, outra força, o poder do logos... a realidade é que no curso desta evolução, as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais” (CASSIRER, 2000, p.114). Banaliza-se e naturaliza-se o entendimento da realidade.

O relativismo de Machado, a procura humilde de Clarice, a atenção de ambos aos detalhes pretendia flagrar uma configuração do real ainda inusitada:

A imagem só alcança sua função puramente representativa e especificamente estética, quando o círculo mágico, ao qual fica presa na consciência mítica, é rompido e reconhecido não como uma configuração mítico-mágica, mas como uma forma particular de configuração

Se a linguagem deve realmente converter-se em um veículo do pensamento, moldar-se em expressão de conceitos e juízos, esta moldagem só pode realizar-se na medida em que renuncia cada vez mais à plenitude da intuição (CASSIRER, 2000, p.115).

Para isso, Clarice Lispector não renunciava à intuição, uma vez que só nesta instância se prescindia de forma e de conteúdo: “A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma, enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha” (LISPECTOR, 1992, p.271).

Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada (CASSIRER, 2000, p.115).

Antonio Candido em uma primeira avaliação do livro inaugural de Clarice, no ensaio *No raiar de Clarice Lispector*⁷⁵, já revelava o choque que teve ao ler essa escritora até então completamente desconhecida para ele. O crítico aponta escassos antecessores de Clarice que ousaram trabalhar a língua, afinando-a, e que esta (a língua) sugere “o pensamento por ela afinado”. Para ele havia um certo “conformismo estilístico” sem o aprofundamento necessário para a elevação da expressão da nossa língua que tornasse literatura brasileira grande. Destaca a importância nesse âmbito de Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, incluindo nessa lista a estreadora Clarice Lispector:

A autora (ao que parece uma jovem estreadora) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos

⁷⁵ CANDIDO, Antonio. *No raiar de Clarice Lispector*. IN: Vários Escritos. SP: Duas Cidades, 1970. Texto, originalmente, publicado em 1943, logo após a publicação de *Perto do Coração Selvagem*.

quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. (...) Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo de suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para os outros, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem (CANDIDO, 1970, p.128).

Machado e Clarice adentram este território misterioso de decifração da realidade e seus labirintos subterrâneos, quebrando “quadros da rotina”, revelando mais profundamente novos significados. Eles não se prendem aos mitos, mas recriam esteticamente o que está nos labirintos subterrâneos da realidade. Trazem à tona, fazem emergir o que não nomeamos ou não ousamos nomear.

É na lírica que mais se reflete este desenvolvimento ideacional dos motivos míticos e também numa prosa poética como a de Clarice ou ainda em uma prosa permeada de metáforas e comparações inusitadas como a de Machado. Para tanto, é interessante observarmos o que Verbena Cordeiro registra dos estudos desenvolvidos por Dirce Côrtes Riedel em relação às metáforas machadianas:

Tendo como fio condutor o conceito de metáfora, a autora alarga o sentido semântico do termo para além de uma simples “comparação elítica, uma variante combinatória da comparação (...) como quer a velha retórica” (RIEDEL, 1979, p.147) e a inscreve em um sentido muito mais rico e transgressor. A autora interessa abrir o texto à multiplicidade e à ambiguidade de “significações que ele oferece (Idem, p.71)” (CORDEIRO, 2003, p.150).

Não tenho dúvida de que a palavra foi a grande atração de Machado e de Clarice, tem sido da humanidade desde seus primórdios. Não é à toa que um dos mais respeitados textos, o bíblico, inicia com “o verbo fez-se carne”, trazendo à luz esse grão de inquietude frente ao mistério da criação do mundo, das regras, dos seres, das leis, enfim, da palavra que aprisiona e liberta. Em uma de suas crônicas (12/03/1893), Machado escancara sua atração pelo mistério da palavra, antecipando-se à Clarice conforme cabe a um precursor. Ambos sentem-se atraídos não pela palavra rebuscada, enfeitada, estudada, mas pela palavra que brota espontânea, quer da boca do povo, dos políticos, da dona de casa, dos agregados, por isso reveladora:

Contento-me com palavras. Palavras brotam no calor do debate, ou composta por estudo, filha da necessidade, oriunda do amor ao requinte, obra do acaso, qualquer que seja sua certidão de batismo, eis o que me interessa na história dos homens. Desta maneira fico abaixo do outro, que só curava de anedotas. Sim, meus amigos, nunca me vereis vencido por ninguém. Alta ou baixa que seja uma ideia, acreditei que tenho outra mais alta ou mais baixa. Assim o autor de Carlos IX dava Tucídides por umas memórias autênticas de Aspásia ou de um escravo de Péricles. Eu dou as memórias deste escravo pela notícia da palavra que Péricles aplicava, em particular, aos cacetes e aos amoladores de seu tempo (ASSIS, 2004, vol. 3, p. 579).

Por outro lado, não repetindo Machado, mas bebendo na fonte, Clarice nos oferece uma palavra-água que emerge reveladora e bruta da nascente desconhecida:

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. (...) Por que surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas desse meu bosque verde, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água.(...) A palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis. Por que não vem a chuva dentro de mim, eu quero ser estrela. (LISPECTOR, 1987, p.61)

4.1 “Agora sou uma víbora sozinha” – METÁFORAS

Para Aristóteles, a qualidade da linguagem se revela “em ser clara sem ser chã”, nos levando a deduzir que ela não poderá ser nem simplória, óbvia ou linear. “Nobre e distinta do vulgar é a que emprega termos surpreendentes. Entendo por surpreendentes o termo raro, a metáfora, o alongamento e tudo o que foge ao trivial” (ARISTÓTELES, 1996, p.52). O filósofo demonstrava assim o que deveríamos esperar da linguagem de um texto de qualidade artística e elevada. Para ele a linguagem artística deveria distinguir-se não a ponto de tornar-se indecifrável, mas possibilitando novas configurações, novas ideias. Fala também do risco e o despropósito no exagero do uso das metáforas,

podendo transformar a linguagem em motivo de riso. Para tanto, é necessário o bom senso para que se efetive a função primordial da linguagem que é a de comunicar ideias, sentimentos...

Em termos técnicos, segundo Roberto de Oliveira Brandão⁷⁶, a metáfora “resulta de uma reordenação da estrutura sêmica, mais especificamente de duas operações complementares, uma de adição outra de supressão de semas” (1989, p.76). Para Luiz Costa Lima, o uso da metáfora não buscará “a apreensão da verdade, mas sim o efeito sobre o seu receptor” (LIMA, 1989, p.129).

Machado de Assis e Clarice Lispector, ao fazerem uso da metáfora, têm enriquecido a linguagem, retirando a palavra do sentido óbvio, trivial e acrescentando novas conotações, estabelecendo relações inusitadas, provocando no leitor o estranhamento próprio de uma obra de arte de qualidade. Eis uma tentativa de abalar os fortes alicerces de uma realidade que se apresenta irrevogável.

Dirce Côrtes Riedel faz uma detalhada abordagem da metáfora na obra de Machado de Assis. A estudiosa aponta relações metafóricas extensivas a diferentes obras e textos do escritor; chama a atenção, por exemplo, para o fato de a metáfora do medalhão ser uma “metáfora-programa, que se concretiza no comportamento da maioria dos personagens machadianos que almejam prestígio social, levantando-se acima da obscuridade comum e firmando-se como ornamento indispensável da sociedade” (RIEDEL, 1979, p.95).

Desfilam na obra machadiana diversos candidatos frustrados ou não a medalhões: Sofia, Carlos Maria, Brás Cubas, Jacobina, entre outros(as). Talvez pudéssemos estabelecer um correlato na obra de Clarice, visualizando a mulher-errante, metáfora-programa em Joana, Lori, GH, Lucrecia, Macabéa...

Mito e linguagem têm uma raiz comum. A metáfora é o vínculo intelectual entre linguagem e mito. Nesse sentido, há uma aproximação a contrapelo do que Machado e Clarice tecem em suas narrativas com o universo mítico, uma vez que os escritores não pretendem reeditar o já sabido, a realidade vulgar.

⁷⁶ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. As figuras de linguagem. SP: Ática, 1989.

O que chamamos comumente de mitologia nada mais é que um resíduo de uma fase muito mais geral do desenvolvimento do nosso pensar; é apenas um débil remanescente daquilo que antes constituía todo um reino do pensamento e da linguagem (CASSIRER, 2000, p.104).

Perderam-se os contextos destas expressões, temos apenas alguns recortes do que foram ou poderiam ter sido. A mitologia chega até nós hoje como um caldeirão de referências no qual bebe nosso imaginário. A mitologia foi também um canal de diálogo entre Machado e Borges, segundo nos aponta Fischer⁷⁷:

Jamais se conseguirá compreender a mitologia, enquanto não se souber que aquilo que chamamos antropomorfismo, personificação ou animismo, foi, há muitos séculos, algo absolutamente necessário para o crescimento de nossa linguagem e de nossa razão. Seria inteiramente impossível apreender e reter o mundo exterior, conhecê-lo e entendê-lo, concebê-lo e designá-lo, sem esta metáfora fundamental, sem esta mitologia universal, sem este ato de insuflar nosso próprio espírito no caos dos objetos e de refazê-los, voltar a criá-los, segundo nossa própria imagem (MULLER, apud CASSIRER, 2000, p.104).

Esta percepção fez com que Machado e Clarice buscassem implementar a desconstrução⁷⁸ da realidade, tentativa última para reinventá-la sobre novas bases, menos primárias. Vejamos o capítulo XXXI, *A borboleta preta*, em *MPBC*: Brás Cubas propõe substituir as borboletas pretas por azuis e quem sabe assim alterar-lhes o destino. Conclui que ambas pereceriam quer pelo piparote, quer pelos alfinetes a pregar-lhes as asas. Não é suficiente alterar o protótipo, mas a relação que estabelecemos com animais e homens é o que nos ensina o velho mestre. É fundamental reinventar o significado, mais do que o signo.

⁷⁷ Para o escritor, Machado e Borges tinham uma perspectiva clássica “não por freqüentarem os temas inspirados no mundo clássico grego ou romano”, mas por se colocarem “como pertencendo a uma tradição antiga”.(FISCHER, 2008, p19-20)

⁷⁸ O conceito de desconstrução deve ser entendido enquanto procedimento que rompe com a concepção de linearidade e progresso, nos moldes de Walter Benjamin, quando propõe uma abordagem a contrapelo. Nesse sentido, Silvano Santiago também nos brinda com a seguinte reflexão relativa à Clarice Lispector : “ Clarice não rejeita a palavra acontecimento, já que ela está um pouco por toda parte nos seus textos; ela rejeita é o significado ofertado ao conceito pela historiografia oitocentista, optando pela **desconstrução** (grifo meu) da sua significação” (SANTIAGO, 2004, p.236).

Para Marisa Lajolo, Machado escrevia para um público leitor que, assim como ele, “pela voz de Brás Cubas precisava aprender a desvestir-se de hábitos e valores provincianos” (LAJOLO: 1998, p.10). Corroborando essa ideia, Cardoso ressalta a importância de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “Esse é o grande salto da ficção brasileira ao desamarrar-se das convenções morais e estéticas da época” (2003, p.154). Essa parece ser uma habilidade desenvolvida pelo mestre e sua discípula: desafiar a régua de sua época.

É necessário, pois, perscrutar fundo, redimensionando, por exemplo, a relação do homem com a natureza, deste com seus semelhantes, e assim por diante... “Só depois que os elementos como tais foram determinados e fixados verbalmente, podem ser permutados” (CASSIRER, 2000, p.105). Há que se alcançar o significado primeiro para esvaziar completamente o sentido e então reinventar a realidade.

Machado nos mostrou através de seus personagens os interesses egoístas do homem que luta para conservar tudo do jeito que está. Para tanto, a realidade e a verdade deveriam ser uma só, perene e imutável. Não é isso que Machado e Clarice se esmeram para nos mostrar ou revelar por suas obras. Os escritores pretenderam nos mostrar o ridículo, o grotesco e o contraditório escamoteados.

Para Kothe, a metáfora é essencialmente sintética e não pode ser entendida a partir de um juízo analítico: “A força da metáfora é proporcional à quantidade e qualidade de coisas que ela for capaz de sugerir de modo sintético” (1986, p.9). Para o estudioso, as palavras que estabelecem o vínculo de comparação são modificadas, ambas, não somente uma delas: “Cada uma delas passa a ter um novo significado, um duplo significado. Nenhuma delas é mais idêntica a si mesma” (idem, p.11).

Quando pensamos na célebre metáfora machadiana dos olhos oblíquos de Capitu, por exemplo, não só os olhos de Capitu ficam marcados, mas também o adjetivo oblíquo passa a sugerir a dissimulação de Capitu ou ainda a via de mão dupla entre oblíquo e Capitu. Em *PCS*, Joana é víbora quando a tia a flagra roubando e a questiona sobre o ato e tem a confissão deste sem nenhum resquício de arrependimento. A natureza de Joana é semelhante à da víbora, a víbora é Joana, ambas permutam caracteres.

Clarice, à semelhança do mestre Machado, brinda-nos com imagens inesperadas, surpreendendo nossos referenciais banalizados e engessados. Como pode um adulto rotular uma criança de víbora? Mesmo que esta criança seja sua sobrinha, quer dizer, sobrinha do marido... Seria um bom argumento para desistir dela? Podemos pensar que Joana, por sua obliquidade é víbora da mesma forma que Capitu foi para Bentinho. A obliquidade é tão sinuosa quanto o rastejar da víbora que se insinua para dar o bote.

A ampliação da metáfora é definida por Kothe como alegoria por ser mais extensa e detalhada: “A alegoria é um tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata por outro, num nível mais profundo de conteúdo” (1986, p.19). A alegoria, no estudo apontado, apresenta uma estrutura que denota autoritarismo, inviabilizando novas interpretações. Para Kothe, faz-se necessário uma leitura alegórica a fim de que se possa ler o outro escondido sob a alegoria. A leitura permite-nos revelar o que autoritariamente a alegoria pretende ocultar.

Ao minar o tecido narrativo com metáforas, “supermetáforas” conforme indica Dirce Cortes Ridell ao se referir a Machado, o que estendo também à Clarice, penso que os escritores provocam uma

leitura irreverente (...) contrária a ‘ordem estatuída’, a qual, por sua vez, é responsável pelo surgimento de tais versões ‘desvirtuadas’. Por mais que se procure castrar a manifestação de impulsos diferenciais e que se procure ordenar e harmonizar as ‘diferenças’, o antagonismo sempre acaba aflorando (KOTHE, 1986, p.25).

Haroldo de Campos, na apresentação do livro de Olga de Sá *A escritura de Clarice Lispector*, texto em que o autor incluirá em *Metalinguagem e outras metas*, chama a atenção para a força desautomatizadora das metáforas clariceanas:

[Clarice] na sua resistência ao dizer e ao dito (aos ditames do Logos instituído), tira partido dessa natureza ambígua do metafórico, através de um uso particular e aliciante de símiles de impacto imediato, unidades semânticas desenvolvidas ao estado abrupto, ‘ressensibilizadas’ em conjunção estranhante, ‘desautomatizadora’ (CAMPOS, 1992, p.187).

É assim que a escritora procede na tentativa de dizer o indizível, criando e recriando sentidos banalizados que por isso são obstaculizados na decifração e leitura. Da mesma forma, Machado usou e “abusou” da criação de metáforas surpreendentes e inesquecíveis.

4.2 “Deus é velho, e é a melhor leitura que há” – A FONTE BÍBLICA

Por entender que a vida e a morte são permeadas de mistérios que cercam o homem desde seus primórdios, Machado e Clarice bebem também na fonte bíblica, logicamente que ao revés. Machado em seu diálogo com o velho testamento ao narrar a história de *Esaú e Jacó*, não a bíblica, mas a dele, nos seus moldes.

Na obra de Machado, vislumbramos a alegoria do fracasso de que nem duas almas geradas ao mesmo tempo e no mesmo ventre são capazes de conviver em harmonia. A Bíblia nos mostra que, com o passar do tempo, Esaú perdoa Jacó, mas para isso muita coisa precisou acontecer, muito sofrimento, distanciamento físico. Na história de Machado, segundo Eugênio Gomes, em *O testamento estético*, além da fonte bíblica, há “fontes **subterrâneas**⁷⁹ que se não deixam descobrir senão a custo de prolongada investigação” (ASSIS, 2004, p.1099).

Em outra oportunidade, no conto *Na arca*, o autor ironiza que mesmo após o dilúvio Noé e seus familiares não ficaram livres do germe da disputa pelo poder. Nem mesmo o povo escolhido pelo Criador deu conta de recomeçar a sério um novo mundo, pois os conceitos e sentimentos ou valores predominantes no ser humano foram conservados. A caixa de Pandora acompanhou-os também naquela travessia.

Em *A hora da estrela*, Clarice dialoga não só com o Livro dos Macabeus do Antigo Testamento como com *Esaú e Jacó* de Machado. Com o primeiro, a contrapelo, com o segundo, reiterando a necessidade humana de beber na inesgotável fonte de mistérios, perseguida através de muitos séculos e referendada na Bíblia. Machado e Clarice buscam nesse referencial, elementos que estarão presentes nas suas narrativas, mas que devem ser lidos a

⁷⁹ Grifo meu, para aludir aos labirintos subterrâneos da realidade.

contrapelo, como alegorias do fracasso e da impossibilidade humana de prever sequer as próximas vinte e quatro horas.

É assim com Macabéa, brava como um Macabeu bíblico que luta para sobreviver não só em corpo, mas em alma e cultura também. A impossibilidade de os Macabeus vencerem o domínio estrangeiro reaparece parodiado por Clarice Lispector no trágico final de *Maca*, carinhosamente identificada, por vezes, pela autora. Macabéa tem a vida ceifada por um belo e sedutor estrangeiro, Mercedes amarelo. A força da palavra havia mudado Macabéa, nas palavras de Carlota, a cartomante:

Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo (...) Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua, pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa (LISPECTOR, 1993, p.98).

Dessa forma, a palavra que salvaria, tanto quanto a bíblica promete, foi a maldição da personagem, dando-lhe uma confiança imprópria para o momento, uma certeza de que nada de mal lhe aconteceria. Macabéa sentia-se blindada pelas palavras da cartomante. A distração e a cega confiança roubaram o futuro da brava nordestina que nem sabia da sua bravura. Na contramão, Clarice descortina os riscos de quando se crê.

Há muitos exemplos do diálogo de Machado e Clarice com a Bíblia, com os preceitos cristãos; nem um nem outro o fazem para reafirmá-los, é claro. Clarice, em uma de suas crônicas, afirma que a pior tentação é imitar Cristo, aludindo a outro clássico do cristianismo, *A imitação de Cristo*, cuja data não aparece precisa, alude-se há cinco séculos, considerando essa edição.

Tais escritos apontam para a supressão da vaidade, dos prazeres e, sobretudo, das vantagens de sermos submissos a outrem: “Grande coisa é viver em obediência, sob a direção de um superior e não ser senhor de si. Muito mais seguro é obedecer que mandar. [...] Para onde quer que vás não encontrarás descanso senão na humilde sujeição à autoridade superior” (FRANCA, 1953, p.25). Essa leitura propicia à Igreja e à sociedade que mantenham seus domínios, sem jamais serem contestadas, colocadas em xeque.

Na contramão disso, fazendo uma leitura a contrapelo que é pertinente, nos moldes machadianos e clariceanos ou ainda realizando uma leitura alegórica nos moldes de Benjamin, os escritores propõem uma leitura da Bíblia, considerando seus símbolos, alegorias, metáforas, como um exercício da busca de sentidos humanos.

Tanto na história bíblica quanto no conto clariceano, pecado e erro aparecem como metáforas da busca do saber, sempre como uma promessa que não se cumpre, por ser infinito, e que reconduz o homem ao seu estado de incompletude. O conhecimento como o paraíso não estão perdidos num tempo passado, mas são uma tarefa a realizar-se (KANAAAN, 2003, p.69).

Na crônica de 26 de outubro de 1885, o escritor apontava as diferenças entre o sol e a chuva: “o sol, quando nasce, é para todos como diziam as tabuletas de charutaria de outro tempo, e a chuva é só para alguns” (ASSIS, 2004, vol.3, p. 475). É dessa forma, ampliando o sentido da célebre frase bíblica, Machado nos revela que, mesmo que o sol seja benéfico, só uma chuva para aliviar seus efeitos em demasia. Mas a benesse da chuva não atinge a todos; basta pensarmos naqueles que mal e mal têm um teto remendado para recolher-se. Na obra de Machado, segundo Riedel, evidencia-se a “missão do moderno Eclesiastes”, revelando que tudo é vaidade e passageiro.

Os escritores pretendem tocar na estrutura que sustenta as verdades, os dogmas, por isso esse diálogo deliberado com a Bíblia, instigando-nos a relê-la, vendo-a com olhos menos ingênuos. Mostram-nos a amplitude do texto bíblico, como esse pode e tem sido usado pela sociedade, mantendo o *status quo*. Genialmente, propõem a leitura desse mesmo texto na contramão, revelando os compromissos e interesses de quem pretende se manter no comando das ideias, dos sonhos e destinos humanos.

Machado coloca em questão diversas premissas dos seguidores de religiões e crenças cristãs. Muitos são os momentos em que isso ocorre, desde a declarada aversão a espíritas, aos quais chega a afirmar que deveriam estar isolados da sociedade, até a leitura ao revés de passagens e preleções bíblicas.

Em *Memórias Póstumas* há a flagrante inequívoca ironia de que os mortos estão fora do alcance ou da mira dos vivos. Brás Cubas, ao convocar a memória após sucumbir à eterna morada, revela-nos a capacidade que tem os mortos de provocarem a redefinição de suas experiências ou as de outrem com ele. O que é lembrado, falado, recordado está vivo, é.

No conto *A Igreja do Diabo*, Machado não só zomba dos dogmas e rituais religiosos como também da pretensão humana e “divina” de *mutatis mutandis*, ou seja, alterar a essência humana de desejar ultrapassar as fronteiras ou os limites do que é permitido no contexto em que se vive. *A Igreja do Diabo* ergue-se com base na mesma estrutura da Igreja de Deus, porém, com uma clara vantagem: ela não admite subgrupos; ela é única e dirige-se a todos os Faustos, a todos que desejam usufruir imediatamente dos prazeres e benesses que a vida material pode proporcionar. O amor só é permitido se for pela mulher do próximo. O espírito da negação fará jus a essa prerrogativa. Diante das diversas possibilidades de satisfação dos desejos, a igreja do diabo ampliou-se rapidamente, conquistando multidões de adeptos. O Diabo, como diz um ditado antigo, não é astuto por ser Diabo, mas por ser velho, e resolveu investigar umas atitudes suspeitas de alguns dos seus fiéis; foi surpreendido ao vê-los agir às escondidas, fazendo o bem. Atônito, o Diabo foi ter outra audiência com Deus para que o mesmo lhe explicasse a causa disso tudo:

Voou de novo ao céu, trêmulo de raiva, ansioso de conhecer a causa secreta de tão singular fenômeno. Deus ouviu-o com infinita complacência; não o interrompeu, não o repreendeu, não triunfou, sequer, daquela agonia satânica. Pôs os olhos nele, e disse-lhe: - Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu, é a eterna contradição humana (ASSIS, 2004, p.374).

Nem as artimanhas do Diabo nem a total permissividade e o atendimento aos desejos imediatos o homem é capaz de submeter-se totalmente ao instituído. Assim como no conto *A arca*, ainda que o mundo seja reiniciado, a natureza humana guarda muitos secretos caminhos que subjazem à realidade, que o fazem por vezes avançar e retroceder em qualidade humana e dignidade. Machado debruçara-se sobre esse enigma; Clarice, também. Ambos agem sem desprezar a sabedoria humana acumulada, enfrentam o

texto bíblico da mesma forma que o fizeram com o mundo, com as palavras e com as pessoas especialmente.

4.3 “Quem viaja à noite apenas olha pela janela e não dá adeus” – OS DITOS POPULARES

Machado e Clarice não pretendiam reafirmar os conceitos naturalizados e banalizados da sociedade em que viviam; para tanto, tratavam dos ditos populares, desmontando sua lógica habitual, inaugurando novos sentidos, fazendo-nos pensar que na verdade nada é definitivo, nem os eternos e repetidos ditados populares: “Não sei se já alguma vez disse ao leitor que as ideias, para mim, são como as nozes, e que até hoje não descobri melhor processo para saber o que está dentro de umas e de outras, - senão quebrá-las” (ASSIS, 2004, vol. 3, p.448).

Anteriormente, o escritor já nos advertia sobre a necessidade de raspamos “a casca do riso para ver o que há dentro” (ASSIS, 2004, vol. 3, p.437). É nesse sentido que o riso e a ironia são ferramentas usadas pelo bruxo para alcançar o que está dentro dessas ideias, quer sejam populares ou não.

No capítulo *Provérbio errado*, em *Esaú e Jacó*, Machado inaugura outra lógica para o conhecido ditado popular de que a ocasião faz o ladrão, tão nosso conhecido e aceito incondicionalmente, apenas confirmado pelo sorriso amarelo daqueles a quem simplesmente cabe aceitar o fato. Machado, diz que “a ocasião faz o furto; o ladrão já nasce feito”. O escritor é radical nesta nova edição do ditado popular, não aceita essa premissa de que a ocasião fará o ladrão, pois há que se manter a dignidade frente a qualquer situação.

O ladrão estará, sim, à espreita das boas oportunidades e ocasiões para concretizar o roubo. Para ele não deveria haver complacência, por exemplo, com os políticos que cedem ao suborno. Não seria pela ocasião, mas pela predisposição. Nesse sentido, poderíamos então ter esperanças de que alguém que ingresse nesse mundo propício à corrupção mantenha-se íntegro, caso sua natureza seja avessa a tal prática. Nada de se esconder na velha máxima de que a ocasião faz o ladrão. Há que se assumir de fato como ladrão, sem escamotear.

Machado discorreu sobre o célebre ditado popular “comer gato por lebre”, na crônica de 02 de junho, de 1878⁸⁰, ao comentar sobre a ineficaz ação das comissões sanitárias, ironizando seus procedimentos ingênuos e injustos. Uma dessas comissões descobriu que uma casa vendia água de Vidago e de Vichy sem a efetiva procedência e exigiu que a mesma indicasse a verdadeira procedência, sob pena de ser multada. Nesse caso, não basta desvelar a mirabolante tarefa de fazer passar gato por lebre, mas de como reverter esse processo com a mesma astúcia que levaria à ineficácia da fraude. Faz-nos pensar que, se para cada lebre há um gato, para cada multa há que se avaliar o saldo:

Com efeito dizer a um cavalheiro que escreva nas suas águas de Vidago: estas não são de Vidago, são do Beco dos Aflitos – é exigir mais do que pode dar a natureza humana. Suponho que a população do Rio de Janeiro morre por lebre, e que eu não tendo lebre para lhe dar, lanço mão do gato, qual é o meu empenho? Um somente: dar-lhe gato por lebre.[...] Restar-me-ia, em tal caso, o único recurso de comparar a soma das multas com a soma dos ganhos, e se essa fosse superior, adotar o alvitre de fazer pagar as multas pelo público. O que seria a fina flor da habilidade industrial (ASSIS, 2004, vol. 3, p.375).

Clarice também nos faz refletir sobre o ditado popular: “comer gato por lebre” em uma de suas crônicas. Ela nos leva a pensar que às vezes é melhor comer gato por lebre do que perder um amigo. A escritora, na contramão do ditado popular que afirma que não devemos comer gato por lebre, sugere que, se estiver em jogo uma amizade, vale a pena comer gato por lebre. Flexibiliza, pois, a rigidez com que tratamos a todos invariavelmente:

- Você já comeu gato por lebre? Perguntaram-me devido ao meu ar um pouco distraído. Respondi: - Como gato por lebre a toda hora. Por tolice, por distração. E até às vezes por delicadeza: me oferecem gato e agradeço a falsa lebre, e quando a lebre mia, finjo que não ouvi. Porque sei que a mentira foi para me agradar. Mas não perdoou muito quando o motivo é de má fé.[...] (Há um provérbio que diz: é melhor ser enganado por um amigo do que desconfiar dele.) É o preço da desconfiança (LISPECTOR, 1992, p.472).

⁸⁰ ASSIS, Machado. Notas semanais. RJ: Nova Aguillar, vol 3, 2004.

A exemplo do mestre Machado, a escritora nos surpreende com uma nova edição do ditado popular. Há que se questionar as verdades perenizadas pelo senso comum; os dois mostram-nos que não devemos simplesmente aceitá-las por estarem aí prontas, ao alcance da mão, palatáveis. O que perdemos e o que ganhamos quando as aceitamos? Aliás, quem ganha ou perde com tudo isso?

“Há um falar e dois entenderes, costuma dizer o povo, e não diz tudo, porque a verdade é que há um falar e dois, cinco ou mais dizeres, segundo os casos”⁸¹ (ASSIS, 2004, p.441). Machado inicia assim uma crônica que discute a aprovação de propostas por princípio antagônicas, excludentes da Companhia de Carris Urbanos. As propostas são as seguintes: uma visa a “reconstruir o capital”, a outra a “distribuir provisoriamente os dividendos de trimestre em trimestre.”

O sábio Machado traz a reflexão de tais aprovações para o cotidiano e conclui que, quando tem de reconstruir a “algibeira”, não dá aos amigos nada além de “um aperto de mão”. Parece que, ao aprovar tais medidas, “esquece-se” de dizer que há momentos em que o capital deixa de crescer, em especial para essas companhias, no verão. Aposta-se que o acionista atenha-se mais na segunda proposta, esquecendo-se de vinculá-la à primeira, ou até mesmo de pensar nas condições instáveis do meio que efetivará ou não seus lucros.

Mais adiante, na mesma crônica, Machado traz as palavras do clero, na figura de Monsenhor Calino, cujas palavras diziam que ainda que cada coisa tivesse um nome, o mesmo nome nem sempre correspondia à mesma coisa. Dá o exemplo de quiosque, podendo significar a barraquinha de uma mulher que vende jornais quanto o lugar onde um homem vende bilhetes de loteria e cigarros. Para ele, são nomes idênticos, “coisas diversas, lei de aclimação”.

Trocando em miúdos, o que Machado estava a nos mostrar é que as palavras podem ser usadas em sentidos vários, não se pode limitar o entender a dois, pois que o entender depende de diversos elementos: dos interlocutores e dos seus desejos, das suas vivências, dos seus interesses. Podem-se torcer as palavras para lá ou para cá, trazendo, cada um, a brasa para o seu assado, se assim lhe aprouver. Nesse caso, o ditado de que há um falar e dois dizeres,

⁸¹ Crônicas/ Balas de Estalo/ 03 de março, de 1885.

revela-nos uma meia verdade: de que Machado, com a sabedoria de quem quebra as nozes para alcançar o delicioso grão, ultrapassa a visão dicotômica da realidade.

4.4 “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?” – O ENFOQUE METALINGUÍSTICO

Roman Jakobson, no tradicional ensaio *Linguística e Poética*, aborda, entre outras questões relativas à poética, as seis funções da linguagem, indicando o foco intencional para o qual se destina. Segundo a ênfase no fator (referente, emissor, receptor, canal, mensagem e código), será determinada a função da linguagem (referencial, emotiva, conativa, fática, poética, metalinguística): “A diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções” (JAKOBSON, 1971, p.123).

Evidentemente, em situação de comunicação, nem sempre flagramos ênfases em apenas um fator; há, por vezes, a predominância, não a exclusividade. “Numa mesma mensagem, porém, várias funções podem ocorrer, uma vez que, atualizando concretamente possibilidades do uso do código, entrecruzam-se diferentes níveis de linguagem” (CHALHUB, 2001, p. 8).

Na predominância ou na ênfase da função metalinguística, o foco está centrado no código, no seu desvelamento. Para Jakobson, Poesia e Metalinguagem contrapõem-se porque na primeira incorre-se no uso “sequencial de unidades equivalentes”, ou seja, “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”; na segunda, a sequência é usada para construir uma equação” (JAKOBSON, 1971, p.130).

No entanto, dada a banalização da linguagem, não é suficiente determinar os equivalentes, mas também desvestir a palavra deste significado desgastado e que já não comunica além do já visto e percebido. Para tanto, Machado e Clarice valem-se da metalinguagem para ampliar o campo referencial, inovando, suscitando novos e problematizadores sentidos.

A função metalinguística, em síntese, centraliza-se no código: é código 'falando' sobre o código. Façamos um trabalho substitutivo, uma operação tradutora: é linguagem 'falando' de linguagem, é música 'dizendo' sobre música, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra, é teatro 'fazendo' teatro (CHALHUB, 2001, p. 32).

Não raras vezes nos deparamos com Clarice e Machado polindo a palavra, buscando o sentido mais adequado, refletindo sobre a palavra usando a palavra, experimentando novos e inusitados sentidos como tentativa de flagrar um viés ainda não revelado.

Para Barthes, no ensaio *Literatura e Metalinguagem* “a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto” (2007, p.28), assinalando, assim, seu caráter metalinguístico. Instaura-se um movimento duplo de escrever e refletir sobre o impacto que essa escrita produz no leitor, no escritor, no narrador que engendra a narrativa e se interroga. Somos colocados em meio a um fluente diálogo, animados pela constante dialética.

Clarice e Machado, atentos à importância do envolvimento do interlocutor para o estabelecimento do diálogo e conseqüente reflexão sobre a realidade, fizeram acentuado uso também da função fática, chamando, inquirindo o leitor para o terreno da reflexão da linguagem e da literatura. Em *Metalinguagem e outras metas* de Haroldo de Campos, o crítico chama a atenção para o fato de a crítica também ser considerada metalinguagem. Destaca a observação de Afrânio Coutinho, em *Da crítica e da nova crítica*, de que, para o estudo literário atingir esse ponto de indagação do código, foi necessário que escritores do porte de Joyce, Proust, Kafka, Pound entendessem renovar a linguagem pelo experimentalismo ou pela necessidade que sentiram de adentrar em outros caminhos ainda não percorridos. É assim que Clarice e Machado, de um jeito muito próprio, inovaram a narrativa literária naquilo que tem mais caro, no uso da linguagem que reflete sobre si mesma, num claro exercício de alargar ideias e possibilidades de novas realidades, no mínimo, menos excludentes, uma vez que os escritores deram vez e voz a personagens que não passavam de meros coadjuvantes no palco da vida.

“O caso de Guimarães Rosa, entre nós, violenta completamente os quadros da crítica tradicional, que fica perplexa diante dele, incapaz de

penetrar e compreender um mundo e uma fala inadequada à aferição pelos padrões tradicionais” (COUTINHO, 1957, p.98). Tal perplexidade foi evidenciada também no impacto que as obras de Machado de Assis e Clarice Lispector produziram em leitores e críticos desavisados, a tal incerteza quanto ao enquadramento das obras em romance ou não, já abordadas ao longo deste trabalho.

A crítica a Machado por não declinar diante da linguagem corrente, diária da personagem comum carioca. Clarice também ousou ao colocar em primeiro plano tantas personagens, principalmente mulheres de diferentes contextos socioculturais, enfrentando a linguagem, o comportamento há tanto outorgado sabe-se lá por quem, mas certamente com o propósito de manter tudo no mesmíssimo lugar. Joana e Macabéa são alguns exemplos desta busca da palavra certa, do jeito exato de desvestir as palavras e os limites da realidade que tem sido a mesma há séculos para todos nós.

Machado, de maneira espetacular, falou do que todos desejavam falar, mas não exatamente do mesmo jeito que gostariam de ouvir. Suas palavras desvestiram palavras que banalizavam, eternizando o *status quo*. Com Brás Cubas e Conselheiro Aires, por exemplo, penetramos em universos ficcionais que variam do absurdo para o desinteressante, no entanto eles têm em comum o fato de duelarem com as palavras: escolhendo-as, rejeitando-as, polindo-as, qual trabalho de habilidoso ourives que sabe onde exatamente está o valor da joia.

A clareza e consciência de que a linguagem expressa visão de mundo, ideias, preconceitos, sonhos, desejos, frustrações predis põem esses escritores a refletirem sobre a palavra, desvelando significados escondidos, arraigados, escamoteados. Empenham-se no desnudamento da palavra da mesma forma que se descasca uma cebola, retirando-lhes camada após camada.

A linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante que não é liberdade senão no gesto da escolha, mas não mais na duração. Posso sem dúvida escolher hoje para mim esta ou aquela escrita, e nesse gesto afirmar a minha liberdade, pretender buscar um frescor ou uma tradição; já não a posso desenvolver numa duração sem me tornar

pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até de minhas próprias palavras (BARTHES, 2000, p.16).

Juracy Saraiva, no capítulo *Arqueologia da narrativa: metadiscorso e metatexto*, observa que a narrativa de Brás Cubas se processa em dois âmbitos: “no primeiro, compõe o universo imaginário, em cujo interior o protagonista vivencia sua existência; no segundo, define o relato como objeto verbal” (1993, p.61). Tal procedimento encontramos também na narrativa de Clarice Lispector, especialmente em *A hora da estrela*.

Ambos escritores discutem e escrevem sobre o escrever, na tentativa de desnudar este processo, refletindo sobre as nuances do seu objeto de trabalho. Em relação a esse procedimento, Juracy comenta ainda: “Quando, entre outros pronunciamentos metaliterários, Brás Cubas afirma – ‘Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil’ (p.626) – prestigia o nível do discurso em detrimento da história, fazendo com que o interesse, voltado para a sequência de episódios, seja truncado, infletindo sobre a retórica do narrador” (SARAIVA, 1993, p.62).

Tanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quanto em *Memorial de Aires*, percebemos uma configuração metalinguística e/ou metaliterária contundente; ali o narrador não só interroga seu leitor como reflete sobre a escrita literária, sobre a palavra que anima o texto, a vida ficcional e a real. No capítulo II, *O emplasto*, Brás Cubas reflete sobre como surgiu a ideia do emplasto.

O narrador primeiro dimensiona a ideia no tempo e no espaço; ela ainda não tem nome, mas “entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim que é possível crer” (ASSIS, 2004, p.514-5). Tal procedimento assim descrito nos dá a dimensão da sedução e da graça com que se apresenta tal ideia a um simples e desavisado mortal. Hipnotizado pelas cabriolas, súbito teve que decifrar o enigma que se exhibia numa urgência de esfinge: “decifra-me ou devoro-te”, textualmente colocada no texto machadiano.

A ideia toma forma e logo é nomeada de emplastro anti-hipocondríaco, cuja finalidade “sublime” é “aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 2004, p. 515). Tal objetivo superior e desinteressado logo é desmascarado e revelado pelo próprio inventor. Na verdade, a invenção serviria menos à

preocupação com as dores da melancolia que assolam a humanidade e mais ao desejo de reconhecimento e lucros financeiros. A segunda face desta ideia jamais seria admitida publicamente, pois colocaria por terra o sentimento cristão que afirmava animar seu projeto: “Assim minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público e outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: - amor da glória” (ASSIS, 2004, p.515).

E assim o narrador focaliza a atenção na gênese da ideia e do ato de nomeá-la cuidadosamente, seduzindo o leitor da mesma forma que foi seduzido por ela. A retórica do narrador afigura-se nos termos em que Silviano Santiago desenvolve no ensaio “Retórica da Verossimilhança”⁸², busca persuadir, convencer o leitor de que seus argumentos são justos e prováveis, portanto verossímeis, passíveis de assimilação. Somos surpreendidos ao nos revelar as duas faces da moeda, buscando nossa rendição imediata tal qual a esfinge pronta a devorar-nos.

A sinceridade com a qual o narrador nos brinda provoca uma imediata empatia uma vez que descobrimos em nós mesmos as tais duas faces da moeda. Ao voltar o olhar sobre a escrita, observando a minúcia que leva do surgimento da ideia à formalização em palavra é sem dúvida nenhuma enfrentar a escrita numa perspectiva múltipla, problematizando a usual dicotômica. Machado constrói universos em que bem e mal não são excludentes.

No Capítulo IV, *A Ideia fixa*, o narrador discorre sobre a transformação da ideia em ideia fixa, advertindo ao leitor de todas as más consequências: “Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho” (ASSIS, 2004, p.516). Então vai definir o que significa fixa: “Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixa nesse mundo, talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadra” (idem, ibidem).

⁸² Uma das idéias desenvolvidas pelo crítico nesse ensaio, que analisa o narrador em Dom Casmurro, é a de que Machado, leitor de Platão e de Sócrates, tinha a consciência de que a retórica não buscava a verdade, mas a persuasão, com base nas premissas da verossimilhança. Na opinião do crítico, o escritor coloca em xeque “dois equívocos da cultura brasileira (moral e político) que sempre viveram sobre a proteção dos bacharéis e sob o beneplácito moral dos jesuítas” (SANTIAGO, 2000, p.40).

É importante lembrarmos que, antes de buscar essa definição, o narrador havia comentado sobre a volubilidade da história, mostrando ironicamente o quanto esta serve ao sentido dos ventos que sopram. “Viva, pois, a história, volúvel história que dá para tudo” (ASSIS, 2004, vol. 1 p. 516). Machado procura o melhor sentido para a palavra naquilo que tem sido, pode ser, bem como em sua negativa, conforme o exemplo da instabilidade da leitura da história. Não existe o fato isolado, mas a leitura deste depende da forma como é contado, segundo a ênfase que se quiser dar, por isso, a volubilidade da história que, para um leitor astuto, é a mesma dos homens.

Percebemos claramente a interrogação da palavra no contraponto com as palavras, numa tentativa evidente de provocar a reflexão sobre o uso quase incontestável e redutor dos conceitos habitualmente e mecanicamente reproduzidos por nós. Machado mostra o processo: primeiro surge a ideia, depois buscamos argumentos para vesti-la adequadamente e vendê-la a um público ávido por nomeadas. O escritor nos mostra como é simples esconder o lado obscuro da moeda, aquele que, definitivamente, nos coloca em ação, aquele virado para nós. Da mesma forma, sabemos escolher o que mostrar no lado da moeda virado para o volúvel público.

No *Memorial de Aires*, o Conselheiro diversas vezes vai tateando palavras, escolhendo-as com a astúcia e a sabedoria de um diplomata. Como sabemos, o diplomata é mestre em relações, tem todas as informações socioculturais e políticas do seu país e do que vai habitar com a finalidade de estabelecer a melhor relação possível. É com esse mesmo intuito que o Conselheiro se estabelece, primeiro na narrativa de *Esaú e Jacó*, após ou concomitantemente, segundo o que o próprio narrador nos propõe ao deixar em aberto a embaralhada gênese dessas narrativas.

No início da narrativa do *Memorial de Aires*, o narrador impactado diante da bela figura da viúva Fidélia tece diversas hipóteses para o nome da moça, um deles podendo estar ligado ao seu destino, ser fiel até o fim da vida. Tal definição por ser definitiva em demasia suscita dúvidas no sábio Conselheiro. Afinal, a alma humana não é tão imune assim às suscetibilidades da vida. A bela Fidélia é uma viúva moça, bonita e em boa situação financeira. Após a morte do pai, fica em situação financeira ainda melhor, não passaria em brancas nuvens aos olhos de todos.

Contraditoriamente, Fidélia, aquela que originalmente seria destinada à fidelidade, trai o pai e alia-se ao filho de um inimigo seu, casando-se com ele, sendo banida da família original. Essa desobediência rendeu-lhe por pouco tempo dias de felicidade e glória, pois o marido logo iria morrer, deixando a moça desamparada afetivamente uma vez que a mesma estava com os laços cortados com o pai por não aceitar em hipótese nenhuma a aliança, e à mãe por ter de seguir ao pai na decisão.

Ao não aceitar o seu destino, a moça recolhe da vida o ônus por ter sucumbido ao Noronha, o inimigo com quem se casa. A reflexão em relação ao nome de Fidélia explora nuances possíveis, ligadas ao mito da origem. O procedimento que amplia o significado do nome, aproximando e distanciando no tempo e no espaço do narrador e leitor, ajustando o foco que melhor lhe quadrar.

O enquadramento adequado só será estabelecido ao longo da narrativa, somando todas as conjecturas, inclusive as de D. Custódia que dissemina veneno para todos os lados. A situação estável de Fidélia, aos poucos, desprende-se do nome, mas retorna a este, pois o Conselheiro admite que mesmo que Fidélia case com outro, não poderia ser considerada uma traidora do marido, uma vez que o amou de verdade, ratificando, de certa maneira, o conhecido dito popular: “rei morto, rei posto”.

No capítulo em que registra a “mordida” de Fidélia, indicada por Rita, irmã de Aires, o narrador, a conversa não se alonga porque a senhora estava a embarcar no bonde, mas a questão decorrente do termo é motivo de outras reflexões na tentativa de apreender-lhe melhor o sentido.

- Parece que Fidélia **mordeu**⁸³ uma pessoa; foram as próprias palavras dela.
- Mordeu? Perguntei sem entender logo.
- Sim, há alguém que anda mordido por ela.
- Isso há de haver motivos, retorqui (ASSIS, 2004, p.1121)⁸⁴.

A seguir, o Conselheiro, de maneira oblíqua, revela-nos, na liberdade do sonho, estar também “mordido” pela viúva:

⁸³ Grifo meu.

⁸⁴ Capítulo de 23 de maio de 1888.

Esta manhã, como eu pensasse na pessoa que terá sido **mordida**⁸⁵ pela viúva, veio a própria viúva ter comigo, consultar-me se devia curá-la ou não. Achei-a na sala com seu vestido preto do costume e enfeites brancos, fi-la sentar no canapé, sentei-me na cadeira ao lado e esperei que falasse.

– Conselheiro, disse ela entre graciosa e séria, que acha que faça? Que case ou fique viúva?

– Nem uma cousa nem outra.

– Não zombe, Conselheiro.

– Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem, a não ser comigo?

– Tinha justamente pensado no senhor.

Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto onde eu estava na cama (idem, ibidem)⁸⁶.

Eis a definição do tal sujeito “mordido” pela viúva e denunciado por Rita: “Aqui ficam os sinais do sujeito **mordido**⁸⁷ pela viúva Noronha. Vinte e oito anos, solteiro, advogado do Banco do Sul, donde lhe vieram as relações com o gerente Aguiar” (idem, p.1122)⁸⁸.

Por fim, a averiguação do fato, bem como do conceito exato e a medida da “mordida” são objetos de análise do prudente Conselheiro: “Ontem, na reunião do Aguiar, pude verificar que o jovem advogado está **mordido**⁸⁹ pela viúva. Não tem outra explicação os olhos que ele deita; são daqueles que nunca mais acabam” (idem, ibidem)⁹⁰.

Diferentemente do significado original, a mordida encanta aquele que foi “marcado” pela viúva. A mordida, qual a vampiresca, hipnotiza e deleita. Assim, o narrador atualiza uma palavra comum, situando-a no tempo e no espaço contemporâneo das personagens. Redimensiona o significado, mesmo tratando-se de uma gíria da época. Estar mordido equivale a estar irremediavelmente “fisgado” pela viúva, tão à mercê quanto a aranha-macho no ato de acasalamento, irremediavelmente perdida. O Conselheiro só admite tal circunstância no sonho, salvando-se pela sensata realidade de um ex-

⁸⁵ Grifo meu.

⁸⁶ Capítulo de 24 de maio de 1888, ao meio dia.

⁸⁷ Grifo meu.

⁸⁸ Capítulo de 26 de maio de 1888.

⁸⁹ Grifo meu.

⁹⁰ Capítulo de 29 de maio de 1888.

diplomata. Para isso, faz dos versos de Shelley um mantra (“I can give not what men call love), que o protege da “mordida” irreversível da viúva.

Há, sem dúvida, um trabalho de reflexão e ampliação do significado vulgar da gíria “mordida”. A palavra tem seu sentido aprofundado, revelando implicações outras que na superfície e na banalização diária não são percebidas. Ser mordido era muito mais do que estar predisposto a ser mordido; nos termos em que o Conselheiro vai habilmente traçando é sucumbir diante de, é estar enfeitiçado a tal ponto que não há recuo possível, é ser traído pelo olhar, ser capturado. Hoje, há o estar mordido e tem uma conotação bem diferente, significa estar magoado, machucado, mais próximo do sentido denotativo original. As palavras têm dessas coisas, movem-se, transitam em épocas distintas, adquirem significados vários, por isso o contexto é fundamental, condição *sine qua non*.

Em Clarice, observamos também um diálogo com Machado no que se refere a esse procedimento de metalinguagem, ao debruçar-se sobre o sentido da palavra, buscando correlatos ou antagonismos, flagrando outros sentidos sob o labirinto da realidade. Para Olga de Sá, a técnica da repetição está relacionada ao enfoque metalinguístico, produzindo o desgaste da palavra para revelar o recôndito. Entre outros procedimentos metalinguísticos, a estudiosa aponta também a perspectiva do narrador na obra da escritora, reiterando assim o diálogo com o bruxo do Cosme Velho:

Assim, entre o pensar e o sentir, se instaura, se instaura o dilema da natureza da ficção para a protagonista [Joana], cuja linguagem se torna objeto de indagação e pesquisa: “Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei de que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida?” (PCS, p.63). Sentir a vida é viver; pensar a vida será perdê-la? (SÁ, 1979, p.174).

Da mesma forma que Machado apresentou a teoria da compensação das janelas, Clarice, em PCS, desvela-nos “a teoria” das portas falsas das palavras em um dos diálogos de Joana com seu professor: “Sim, que estava compreendendo as palavras tudo o que elas continham. Mas apesar de tudo a sensação de que elas possuíam uma porta falsa, disfarçada, por onde ia encontrar seu verdadeiro sentido” (LISPECTOR, 1980, p.50). Assim, faz-se

necessário acompanhar-lhe o sentido primeiro e descobrir-lhe as portas que revelam outros tanto sentidos escondidos, escamoteados, submersos.

A palavra é o elemento bruto com o qual Clarice trabalha de forma esmerada tentando atingir seu âmago, abrindo possíveis portas:

Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo, eu tenho o contorno à espera da essência, é isso? (...) Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. 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. – Sou, pois um brinquedo a quem dão corda e que terminada esta não encontrará vida própria, mais profunda (LISPECTOR, 1980, p.63-4).

A aflição de Joana diante da avalanche de sentimentos que compõem sua realidade joga-a numa corrente informe, vulcânica e vertiginosa de sentidos. Como apreendê-los? Ou, ainda, a qual dar vazão e deixar emergir? Esse brinquedo movido a corda, a palavra, a regras, a dogmas, anseia por liberdade. Mas, o que significa liberdade? Do que estamos falando, mesmo? Liberdade também é uma palavra já cunhada histórica e socialmente.

Há que se rever contextos e ressignificá-los, a exemplo do que Machado e Clarice fizeram em suas narrativas. A metalinguagem nesses escritores tem sido uma estratégia para problematizar a perenização e a rigidez de sentidos explícitos ou não.

4.5 “Eis aí o drama, eis aí a ponta da orelha trágica de Shakespeare.” – AS CITAÇÕES

Antoine Compagnon, no excelente livro *O trabalho das citações*, observa diversas nuances da intertextualidade no uso de citações. Elas “são, como numa partitura musical, as indicações de ritmo, os vetores de interpretação que o compositor propõe ao executante” (CAMPAGNON, 2007, p.54). No entanto, isso nem sempre acontece em linha reta, adverte-nos o crítico, pois há escritores que preferem a contramão do fluxo, insistem em desestabilizar nossos conceitos e pré-conceitos, provocando-nos o estranhamento.

Destaquei, ao longo deste trabalho, as referências à Bíblia e aos ditos populares, no entanto cabe ainda observar a comprovada e estudada referência a diversos escritores, poetas, filósofos, pensadores que constam na obra de Machado de Assis e Clarice Lispector, dialogando acerca dos vários sentidos da vida, bem como da existência, da palavra e da arte. Muitas vezes, tais referências surgem com a marca do escritor que a transcreve, misturando-se deliberadamente à original, a exemplo de Borges, Machado e Clarice que, por vezes, ironizam a referência original, contradizem-na ou até mesmo ampliam-na, configurando um novo sentido.

Desde Contos Fluminenses, publicados em 1869, até Memorial de Aires, cuja primeira edição é de 1908, Machado de Assis é um citador incansável. Ao longo de 39 anos, em sua ficção haverá referências à Bíblia, à mitologia clássica, a diferentes tradições culturais, a personagens históricas e ficcionais, a obras de autores do cânone ocidental, desde a Ilíada e a Odisséia, até obras da segunda metade do próprio século XIX(...). São, pelo menos, 28 séculos de cultura, pelos quais nosso autor transita com desenvoltura e elegância, quase sempre com humor, não raro com elegância (SENNA, 2008, p.129).

Marta de Senna escreve o artigo *O búfalo e o cisne: a coexistência de contrários na ficção de Machado de Assis, leitor de Shakespeare e de Dante*⁹¹. Neste artigo, a estudiosa indica Shakespeare como maior alvo recorrente do escritor, por volta de 120 menções. Também chama a atenção para a recorrência a Dante e, no site de pesquisa indicado, há 34 alusões a Dante, nos contos e romances. Tais evidências propõem mais um viés de diálogo com Clarice Lispector.

A ensaísta chama a atenção para

a maestria e a maneira inteligente, astuciosa com que [Machado] dialoga com os autores que traz para dentro de seus textos. Muitas vezes deturpa-lhes o sentido, desloca-o, reinventa-o, para melhor urdir a sua língua literária, tributária e ao mesmo tempo parelha da melhor literatura do Ocidente, como a de Shakespeare e de Dante (SENNA, 2008, p.149).

⁹¹ Martha de Senna aponta diversas fontes de citações usadas por Machado de Assis, indicando no site de pesquisa www.machadodeassis.net, alimentado por ela, "mais de dois mil registros".

Não só as citações como também a deturpação dessas são destacadas por Juracy Saraiva, remetendo ao importante trabalho realizado por Raimundo Magalhães Júnior, *O deturpador de citações*, em *Machado de Assis – desconhecido*. A ensaísta destaca alguns momentos em *MPBC* em que o narrador utiliza o “vértice da ironia” para reverter o trágico de Shakespeare em riso de Brás Cubas. “Hamlet é invocado para traduzir o dilema de Brás Cubas, pressionado entre aceitar o cargo de secretário de província e seguir para o norte, junto com Virgília e Lobo Neves ou a ceder aos apelos do bom senso e permanecer no Rio de Janeiro” (SARAIVA, 1993, p.81). “Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me à fortuna, ou lutar com ela e subjugar-la. Por outros termos: embarcar ou não embarcar. Esta era a questão” (ASSIS, 2004, p.592-3).

Brás cogita estar certo o conselho do Cotrim, seria perigoso embarcar. Cubas deveria, mais uma vez, aceitar seu destino, ou seja, salvaguardar a pele. A escolha, conforme apontara Marta de Senna, seria o constante tormento das personagens machadianas, a exemplo da predominância em Shakespeare.

Temos um importante trabalho realizado por Ricardo Iannace, *A leitora Clarice*, em que o estudioso indica diversas fontes de citações da escritora: “Decerto, a leitura ocupa o imaginário da autora e de suas personagens, e são tantos os títulos, e tão diferenciados, que qualquer classificação nessa linha representa árdua tarefa” (2001, p.19), incluídas as citações bíblicas, Shakespeare, Goethe, Machado, entre outros.

Além destas referências, há ainda a citação de si mesma ou recorte e reaproveitamento de seus próprios escritos, conforme indicara em minha dissertação de mestrado⁹², no capítulo em que tratei da reedição dos contos, por exemplo. Naquele trabalho, procurei mostrar que o procedimento da escritora visava estabelecer diversos pontos de vista de um mesmo acontecimento.

Nádia Gotlib havia referido em *Clarice, uma vida que se conta* o procedimento de reaproveitamento de textos que a escritora desenvolveu, inserindo “um passado seu, inclusive literário, através de textos diversos que já

⁹² A poética da suspeita: uma leitura de Clarice Lispector. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

produziu e já publicou anteriormente: contos, crônicas ou trechos de romances” (GOTLIB, 1995, p.375).

Edgar Cezar Nolzco, em *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, apresenta-nos um trabalho minucioso do procedimento de recorte e colagem dentro da obra de Clarice:

Em se tratando do processo escritural de Clarice Lispector, pode-se dizer que sua escritura é uma escritura que se escreve, porque, ao se escrever/inscrever uma escritura ou fragmento, retoma e reescreve um outro fragmento/ escritura, deixando, assim, um texto sempre a recomençar (NOLAZCO, 2001, p.35).

É por essas tortuosas linhas, nem sempre evidentes, que a narrativa de Clarice também pretende perscrutar o outro em si mesma.

Outro ponto de diálogo entre Clarice e Machado é a afinidade que apresentam com a obra de Dante, *A divina comédia*. Marta de Senna oportuniza diversas passagens na obra machadiana no site de pesquisa e no ensaio anteriormente referido neste trabalho. O “vértice da ironia” grita na seguinte passagem de *Memorial de Aires* quando o Conselheiro reflete sobre o sonho de Fidélia que mostrara o destino do pai em seu repouso eterno, reconciliado com o genro, antigo adversário político. Ambos, no sonho, aparecem felizes e de mãos dadas: “A reconciliação eterna, entre dous adversários eleitorais, devia ser exatamente um castigo infinito. Não conheço igual na “Divina Comédia”. Deus, quando quer ser Dante, é maior que Dante” (ASSIS, 2004, p.1135).

A flagrante ironia do Conselheiro desponta ao nos darmos conta de que Deus ao escolher à maneira de Dante para concluir a infeliz trajetória do seu protagonista consegue superar o ‘mestre’ uma vez que Deus eterniza lado a lado os irreconciliáveis, contrariando a obra original, *A Divina Comédia*, em que há, de fato, um final feliz. Não há final pior do que imaginar o repouso eterno ao lado do maior inimigo ou desafeto. O Conselheiro decifra o enigma do sonho de Fidélia, mas a sabedoria acumulada o faz silenciar as palavras, não lhe impedindo que o pensamento entranhe-se nos labirintos que subjazem a realidade.

Em Clarice há também a explicitada alusão a contrapelo à *Divina Comédia*. É interessante observar que esta reflexão parte de Otávio, aquele que pensa que com a razão é capaz de ter o domínio sobre tudo, menos sobre Joana. Em vão ele procura percorrer um caminho diverso da organização habitual:

Bem, agora a ordem. Lápis largado, recomendou-se, libertar-me das obsessões. Um, dois, três! Lamento muito sofrer como sofro entre os bambus do noroeste desta cidade – começou. Faço o que quero – continuou –, e ninguém me obriga a escrever a *Divina Comédia* (LISPECTOR, 1987, p.112).

Como sabemos, a *Divina Comédia* começa pelo pior e acaba com um final feliz, por isso se opõe fundamentalmente à tragédia. Mais adiante, Otávio faz alusão ao que seria o oposto da *Divina Comédia* no seu tempo: “A tragédia moderna é a procura vã de adaptação do homem ao estado de coisas que ele criou” (idem, p.113).

Logo, diferentemente de Dante, Otávio permanecerá por livre vontade no Inferno, ao lado de Joana e não de Lídia, sua Beatriz, pelo menos naquele momento é assim que vê e decide. Também em Clarice evidencia-se o problema da escolha em suas personagens. Otávio hesita por um desfecho que mais tarde será determinado, mais uma vez, pela ação de Joana. Ainda que quisesse reescrever a sua divina comédia, os círculos do Inferno multiplicam-se quer por sua ação ou omissão.

Joana ou Lídia o manterão subjugado quer de maneira selvagem, conforme a primeira, ou sutil, de acordo com a segunda. Lídia não terá a força nem a determinação necessária para emergir com ele do “Inferno do mesmo”, da rotina, do já estabelecido. Joana conclui sobre a fraqueza de Otávio e a incapacidade deste de mergulhar no Inferno e emergir novo, por isso desiste dele. Segue o caminho tempestuoso da vida, assumindo a condição incontestável de estar só. É assim que, pelos caminhos subterrâneos da realidade, Clarice dialoga com Machado, reafirmando que “Deus, quando quer ser Dante, é maior que Dante”, conforme afirmara há muito tempo atrás, o velho bruxo.

5 ATANDO AS PONTAS, SE É QUE ISSO É POSSÍVEL.

O estudo do diálogo entre Clarice Lispector e Machado de Assis apontam fortes evidências da modernidade no romance brasileiro. Neles encontramos um romance alicerçado na desconfiança das aparências do real e das estruturas previamente modeladas, uma vez que forma e conteúdo constituem obras singulares tanto na teoria que perseguem quanto na prática que desenvolvem.

Ao percorrermos a crítica sobre os escritores, percebemos o grau de estranhamento e incômodo que suas obras provocaram, indicando a genialidade e criatividade de seus autores. Nesse sentido, minha análise procurou acompanhar o denso e variado fluxo de suas escrituras, pretendendo acompanhar, o mais próximo possível, os movimentos que as engendraram, na tentativa de segui-los pelos labirintos da realidade. Com o propósito de ser fiel aos mestres, desenvolvi um percurso um tanto circular, ziguezagueante por vezes, retomando os aspectos destacados previamente. Nesse sentido, surgem novas considerações a serem feitas, como a questão do espaço, o Rio de Janeiro, enquanto ponto evidente do diálogo entre os escritores, e que está indicado ao final deste capítulo.

Os capítulos que discutem a estrutura narrativa, a prosa difusa ou ensaística, a linguagem, a relação com o mito e os limites da representação, são referidos agora à maneira dos fios de Ariadne. Qual Perseu, recolho-os e não os encontro dispostos em linha reta, uma vez que é tortuoso o labirinto.

Acredito não ter sido por acaso o fato de Clarice e Machado estabelecerem um diálogo intenso com a arte musical universal. Em *Memorial de Aires*, “há citações de Mozart, Beethoven e Schumann, revelando os gostos de Machado para além da ópera” (PIZA, 2006, p. 71). Essas referências não são exclusivas de Machado,—aparecem também em Clarice quando a autora, ao longo de várias obras, refere-se, em especial, aos mesmos músicos. A dedicatória do autor da *Hora da estrela*, dito entre parênteses (na verdade Clarice Lispector) serve como exemplo incontestável dessa sintonia musical: “Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós. (...) Dedico-me à tempestade de Beethoven” (LISPECTOR, 1993, p. 21). Esse aspecto serve ainda para reafirmar, se é que é preciso, a elevada sensibilidade estética e artística desses escritores, “ponto de explosão”, ao qual se refere Clarisse Fukelman, no belo texto, *Escrever estrelas (ora direis)*, na apresentação de *A hora da estrela*.

Ao inequívoco diálogo de Clarice com Machado soma-se também a contribuição de autoras brasileiras anteriores ou contemporâneas à Clarice e que foram apontadas por Barbosa, no instigante ensaio, *O mergulho na matéria da palavra: Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras*: “mesmo que a escrita de Lispector apresente traços especiais e que a elaboração da linguagem em seus textos tenha atingido níveis de sofisticação de rara comparação, há uma aproximação temática, linguística e poética da sua obra com a de outras escritoras brasileiras” (BARBOSA, 2007, p. 179). Para a ensaísta, junto com Clarice Lispector as escritoras Maria Eugênia Celso, Helena Morley, Lúcia Miguel-Pereira e Rachel de Queiroz percorreram um caminho cujas trilhas revelavam uma “rede intertextual feminina” e “contiguidades temáticas” que marcaram não só o contraponto literário de uma época, mas influíram sobremaneira para o reconhecimento de um trabalho de excelência. Pode-se incluir também Lúcio Cardoso como um contemporâneo de Clarice que dialogou com a escritora no que se refere ao desnudamento das camadas mais profundas do ser⁹³.

É interessante que tais afirmativas, na perspectiva de Borges em *Kafka y sus precursores*, incita-nos a reler mais precursores de Clarice, servindo não só

⁹³ Essa questão é discutida na tese de Adriana Carina Camacho Alvarez, indicada na bibliografia.

para contextualizar sua narrativa, mas para ressignificar, principalmente, obras de escritores brasileiros, muitos esquecidos e/ou relegados a um plano inferior e vice-versa. Quanto a Machado, há que se registrar a inequívoca contribuição de Raul Pompéia, contemporâneo do escritor e que também nos brindou com riqueza de aspectos comuns ao romance moderno⁹⁴.

Marta de Senna em brilhante ensaio – *Fielding, Sterne, Machado: uma linhagem*, faz uma abordagem “iluminadora” de ambos, conforme ela mesma declarou ser esse seu objetivo: “Como o Kafka de Borges, Machado cria seus precursores, entre os quais foram destacados Fielding e Sterne, exatamente porque, como Machado, esses narradores do século XVIII britânico utilizam uma técnica narrativa muito peculiar, à qual a crítica de tradição anglo-americana vem chamando há décadas, narrativa autoconsciente” (SENNA, 2008, p. 19).

Para a crítica, esse tipo de narrativa revela “o jogo dialético entre ficção e realidade”. Por esse viés também Clarice vai se inserindo no diálogo com o bruxo do Cosme Velho que, por sua vez, dialogou com tantos outros, expandindo-se assim, mundo a fora.

Diante do contexto social literário brasileiro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Perto do Coração Selvagem* provocaram o estranhamento “ao imporem uma reflexão ontológica sobre o gênero a que pertencem, conduzem necessariamente a uma reflexão sobre a condição humana” (SENNA, 2008, p. 21) é o que nos diz a ensaísta a respeito de Machado de Assis, Sterne e Fielding.

Tal afirmação remete-nos para a seguinte reflexão: “se o romance é entendido como um gênero que se constrói em torno de personagens contra um pano de fundo social, na medida em que este romance se questiona como gênero que representa o real, questiona ao mesmo tempo o real representado, no qual a humanidade do homem é o que mais importa” (SENNA, 2008, p. 21). Eis aqui mais um eixo comum entre esses mestres da narrativa.

O humano, inventado por Shakespeare, segundo nos aponta Harold Bloom, é o fio que entrelaça Machado e Shakespeare na leitura de Marta de Senna, pois seus personagens, há mais de quatrocentos anos, “nos ensinam

⁹⁴ Essa questão foi indicada pela professora Ana Mello durante a arguição desta tese.

quem somos, com que até hoje nos identificamos, cujos conflitos nos explicam a nós mesmos (...) há entre os dois uma grande afinidade específica: a consciência da precariedade do conhecimento de si, do outro e da própria realidade” (SENNA: 2008, p. 140). Esses elementos essenciais saltam aos olhos, secundarizando a relevância dos elementos constitutivos do romance nos moldes esperados.

O olhar que perscruta a alma, as paixões, o que está sob a realidade palpável é o que arma a possibilidade de diálogo entre escritores que não se restringem à cor local, que alçam voo na direção da linguagem que fala ao universal. É assim que Clarice, na interlocução com Machado, interage também com Shakespeare, desvelando caleidoscopicamente a alma humana que se revela e se oculta sob o lusco-fusco da realidade.

Para Helen Caldwell, conforme já apontei neste trabalho, o problema da dúvida irá figurar tanto em Shakespeare quanto em Machado; no último, especialmente em *Dom Casmurro*. A falta de credibilidade no humano, a certeza de que as paixões dominam consciências e que as vontades individuais prevalecem propiciam a continuidade do diálogo de Machado com Shakespeare, agregando Clarice por essa sintonia. Helder Macedo também aponta outro eixo do diálogo entre Machado e Shakespeare, o da escolha: “to be or not to be”:

O primordial objetivo da prova urdida por Bento Santiago é que a Capitu adulta, que o teria traído, já estava contida na Capitu menina, que ele havia amado, “como a fruta dentro da casca”. Predeterminação, portanto, e pecado original. A mesma lógica determinística visa também a justificar perante si a transformação do inocente Bentinho, predestinado pela promessa da mãe ao seminário, no velho monacal de “hábitos reclusos e calados que veio fazer jus à alcunha de Dom Casmurro”. Qualquer outra alternativa teria pressuposto para si a possibilidade de escolha (...) desta perspectiva, o problema fundamental... é o da escolha. Que o tenha sabido fazer nas entrelinhas de uma narrativa que visa demonstrar exatamente o oposto – que nega a possibilidade de haver escolha – dá bem a medida do seu gênio (MACEDO, 2005, p. 94).

Esse tema já havia aparecido em *Memórias Póstumas e Quincas Borba*, segundo Macedo, “enquanto atitude crítica ao determinismo social e ao realismo literário”. Na contramão da produção literária da época, Machado,

pelas entrelinhas, nos remetia a vias de questionamento e de problematização das verdades instituídas. Por esse viés, a verossimilhança é também questionada. Temos aqui uma questão de fundo a ser enfrentada para a produção literária universal. A autoridade do autor/narrador é discutida. A palavra escrita, “confessada” é colocada em dúvida.

Clarice também procede dessa maneira quando nos lega as tribulações todas de Joana, que são muito mais do âmbito interno do que externo, adequadas aos moldes machadianos. Joana tenta entender seu destino ou o seu “não-destino”, para usar uma expressão que Helder Macedo utiliza para descrever a situação de Bentinho: “em vez da inevitabilidade lógica de um destino, revela a arbitrariedade de um não-destino” (MACEDO, 2005, p. 88). Joana procura entender de onde veem as previsões, as deduções, as conclusões acerca do seu destino. Onde a tia vê a víbora que rasteja e mostra-se pronta para surpreender com o bote inesperado, Joana vê a ingenuidade da menina que repassa sem censura aquilo que sente. Mais do que isso, “o corpo, para Clarice Lispector, é o nosso elo com o mundo, no mundo vivido, e não apenas o espírito. Por isso, já em seu romance de estreia a autora concebe uma transcendência que estaria alojada na própria matéria” (ÁLVAREZ: 2009, p.206), por isso aqui e em outras tantas narrativas o humano se aproxima do inumano em uma tentativa de enxergar-se completo, pleno.

Na contramão da lógica determinista, a escritora – tanto quanto Machado – evidencia um não-destino, uma existência que pode e deve ser direcionada por protagonistas que ousarem escrever sem script. Bentinho, Brás Cubas, Conselheiro Aires, Olímpico de Jesus, personagens orientadas por um roteiro social e familiar; Capitu, Joana, G.H., Macabéa, personagens que resistem ao pré-determinado por outrem, na direção de um não-destino.

Todos que se decidiram na direção contrária à maré sabem das dificuldades e desafios; em alguns raros momentos vencem, em outros, sucumbem. Com a força da maré não se brinca, pois nesse rio muitas são as vertentes que nele desembocam. A Igreja fortalece o *status quo* tanto quanto a hierarquia político-social, tanto quanto as vertentes reforçam o fluxo do rio. É por essas e outras que a abordagem da essência humana urge ser desvelada em minúcias para que se possa enxergar uma brecha e proceder com o desvio do rio.

Não se lê Clarice Lispector como brasileira, como certamente não se lê Borges como argentino, Proust, como francês, Kafka como tcheco, Katherine Mansfield como neozelandesa, Virgínia Woolf como inglesa. (...) Com obras como a dela, a literatura brasileira, como as grandes literaturas, não se fecha sobre si mesma, mas dá uma rica contribuição para a humanidade” (ALMINO, 2000, p. 77).

Outra questão relevante no diálogo de Clarice com Machado havia sido apontada com Henry Fielding, mais especificamente, “na história de *Tom Jones* (..) um subenredo, que é a história da relação do narrador com o leitor” (SENNÁ, 2008, p. 21). Esse narrador não será exclusivo em Fielding nem em Machado; Clarice também se valerá de um tipo assim, por vezes oblíquo, dissimulado, intrometido, inquiridor, inquietante, inadequado, não-digno de confiança, chamando o leitor para dentro da questão proposta por ele(a). É assim com Joana, Rodrigo S. M., Brás Cubas, Conselheiro Aires, para citar alguns. Não há com fugir, negacear; ratifica-se a mensagem da Esfinge: “decifra-me ou devoro-te”. Acordar o leitor da hipnose do mesmo, fazê-lo ouvir e a ouvir-se conforme ensinara Shakespeare com seu *Hamlet*.

Machado e Clarice foram hábeis também ao mostrarem por vias oblíquas o fracasso da história, contrariando as perspectivas positivistas da história em linha reta. Nesse sentido, detiveram-se a observar, a amalgamar-se em dramas e personagens que comumente sequer eram objetos do olhar, considerados por muitos seres e situações de segunda categoria. Mostraram-nos que somos mais e menos do que homens, mulheres, crianças, bichos. Um lusco-fusco constante, embalados por paixões e causas secretas. Conforta-nos saber que não estamos sozinhos neste rio que impõe um único e derradeiro fluxo. Há que se desviar esse fluxo, escapar em vertentes, segurar-se em outras raízes; vale, inclusive, agarrar-se a um pedaço de pau careado e vagabundo.

E assim que, com muita ousadia e propriedade, Machado foi capaz de enfrentar a discussão do que era melhor esteticamente para sua época e lugar, transitando por várias escolas literárias ao mesmo tempo, construindo um referencial próprio, identificado como machadiano: um misto de classicismo, romantismo, realismo, antecipando traços, inclusive, do nosso modernismo, do surrealismo e do existencialismo, conforme observamos ao longo deste

trabalho. Clarice também, avessa a rótulos, não titubeou em preservar sua liberdade de criação, acrescentando o barroco, além dos já indicados em Machado, o que lhe rendeu um conjunto de traços apontados como clariceanos. Essa escrita “sem concessões” delineia outro aspecto decisivo no diálogo entre os escritores que jamais descuidaram do caráter universal de sua produção.

O tempo, que se mostra uniforme e retilíneo para a maioria, em Machado e Clarice difere; ele é circular, espiralado, atomizado, propiciando “portas” ou “janelas” de escape, conforme observamos nas teorias e conjecturas de ambos ao longo deste trabalho. É curioso observar que uma concepção de tempo e de história circunstancialmente diversa nos legou a preferência de um narrador em primeira pessoa por Machado e, outro, em terceira, por Clarice.

Enquanto os contemporâneos de Machado optavam por um narrador em terceira pessoa para garantir a objetividade imparcial da realidade, o velho bruxo, na contramão, desconstituía também esse paradigma. Os contemporâneos de Clarice, ao contrário, centraram-se na perspectiva subjetiva da primeira pessoa para mostrarem-se com toda a nudez possível.

Trago um trecho da análise de Erich Auerbach, relativo à Virgínia Woolf, no ensaio *A meia marrom*, como tentativa de elucidar as imbricações da escolha: “O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões são reproduzidas, mas de muitos sujeitos; amiúde, cambiantes” (AUERBACH, 1994, p. 483). Nesse sentido, as personagens, tal qual “erratas pensantes”, por um movimento de caleidoscópio iluminam aqui e ali os diversos caminhos do labirinto da realidade imerso em l’ère du soupçon:

Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l’ appareil désuet qui assurait la puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme. Il force le romancier à s’acquitter ce qui est, dit Philip Toynbee, rappelant l’enseignement de Flaubert, “son obligation la plus profonde: découvrir de la nouveauté”, et l’empêche de commettre “son crime le plus grave: répéter les découvertes de ses prédécesseurs” (SARRAUTE, 2004, p.79).⁹⁵

⁹⁵ “A suspeita, que está destruindo a personagem e todo o aparato fora de moda que garantia sua força, é uma dessas reações mórbidas pelas quais um organismo se defende e encontra

O diálogo entre esses mestres da literatura brasileira, tomando emprestado a expressão de João Almino, não se dá pela escolha de um narrador em primeira ou terceira pessoa, mas o que fizeram desse e com esse narrador, diferenciando-se radicalmente do “objetivismo” e/ou do subjetivismo em voga. Em qualquer um dos narradores, a tentativa do pensamento ou julgamento único é desmascarado. A desconfiança na palavra foi instituída, uma vez que ela parte dos seres humanos, e temos provado não sermos de confiança.

A falibilidade da interpretação é apontada por Abel Baptista, na análise da variação da figura do narrador nos contos machadianos. O trânsito de Aires de protagonista para espectador no *Memorial* é mais uma variação que Machado nos proporciona dentro de uma mesma narrativa.

Contudo, essa nova posição não reduz o vínculo autobiográfico, porquanto a revelação dos outros recai, por um movimento dialético, sobre o próprio eu, devido ao poder de refração da linguagem e aos vetores semânticos constituídos ao longo do relato, que iluminam a subjetividade narradora (SARAIVA, 1993, p. 157).

Clarice e Machado, por caminhos diversos, mas com concepções de mundo sintonizadas com a problematização do verossímil, bem como da verdade única e inexorável, buscaram, desvelando ambiguidades e, muitas vezes, a realidade do improvável, como foi o caso de *MPBC*: “um realismo que admite não apenas o improvável, mas o impossível, ou seja, as próprias memórias póstumas” (ALMINO, 2000, p. 54). Ambos nos mostram que a verdade nem sempre é verossímil e vice-versa, ainda que seus narradores, dissimulados, dissimulem a verdade de Joana, de Capitu, fazendo-nos acreditar que a dissimulada e a víbora já estavam presentes na menina que elas foram.

Fosse a realidade imediatamente perscrutável ao simples girar da cabeça para trás, poderíamos acolher somente os traços que reforçassem tais

um novo equilíbrio. Ele força o romancista a se libertar do que é, diz Phillip Toynbee, lembrando o ensinamento de Flaubert, “sua obrigação primeira: descobrir a novidade”, e o impede de cometer “seu crime mais grave: repetir as descobertas de seus predecessores”. (Tradução minha)

argumentos, por isso que atar as duas pontas da vida, como pretendeu Bentinho ao escrever *Dom Casmurro*, significa escolher os fios pertinentes ao argumento previamente definido. É assim que procedem os que culpam os negros e índios pelo atraso da civilização ou, ainda, os que responsabilizam os pobres e analfabetos por votarem “errado”, perpetuando a pobreza e a ignorância.

Escamoteia-se, assim, a responsabilidade que é individual, mas é de classe também, na manutenção do *status quo*. Ratifica-se que o inferno são os outros, concedendo a tranquilidade necessária ao sono dos “justos”, que também é nossa, claro.

Silviano Santiago, no ensaio *A retórica da verossimilhança*, aponta-nos que a força da verossimilhança decide o destino de Félix e Lúvia, em *Ressurreição*. Félix desiste do casamento com Lúvia após receber uma carta anônima, denunciando a infidelidade da moça. Mesmo sabendo que a carta era difamatória, a possibilidade de verossímil impele Félix ao rompimento.

Em *Dom Casmurro* também não há provas, mas indícios, julgamentos apressados e embalados pelo ciúme e paixão. O verossímil constitui a força que determinará a verdade, por isso revela-se o dito popular “A mulher de César não basta ser honesta, mas deve parecer honesta”. A “voz do povo”, mais uma vez, coloca-se acima do bem e do mal para circunscrever os limites a serem percorridos pelas mulheres.

Na contramão do esperado, Machado constrói personagens e narradores que procuram atestar, acima de tudo, a credibilidade, não só pela palavra que usam, mas também pelo lugar social que ocupam. Tal perspectiva só é possível entrever se a olharmos obliquamente. Tudo isso será colocado na “berlinda” por Clarice ao nos legar personagens e narradores em múltiplas facetas, provocando um estranhamento de tom machadiano.

A narrativa ensaísta, indicativa do diálogo de Clarice com Machado e deste com Montaigne, outro gênio na concepção de Harold Bloom, dá-nos a dimensão de que o centro de tudo está em nós mesmos. Em nós mesmos habitam várias almas e nuances de um só ser. É pelo caminho tortuoso e múltiplo que é possível percorrer nossos subterrâneos. As indagações que propõem o ensaio em Montaigne, deslocando o eixo central de Deus para o homem, responsabilizando-o por seus atos e fatos. Na verdade, há uma

abordagem a contrapelo já no pensador francês, uma vez que a tônica da época era o raciocínio menos tortuoso possível, jamais do homem para si mesmo, mas, no máximo, do homem para Deus.

Para Saraiva, o narrador em *MPBC* imprime ao ato da escrita, o dinamismo da oralidade, “um método capaz de representar a ausência do método” (1993, p. 69), de maneira semelhante à prosa ensaística, cujo produto é singularíssimo, dizendo pouco. A ensaísta ilustra essa reflexão com uma passagem de *MPBC* em que o narrador compara seu “método”, e que complemento com o que faltou do texto: “É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, **de uma arte natural e feiticeira**⁹⁶, e outra tesa, engomada e chocha” (ASSIS, 2004, p. 525). Vemos tal perspectiva radicalizada pela escritora em *Água Viva*: “O que te escrevo continua e estou enfeitada” (LISPECTOR: 1993, p. 101).

Nem Machado nem Clarice contentavam-se com o “chocho”, com o já dito, o “enformado”, com a palavra e a estrutura viciadas, por isso a opção pela “arte natural e feiticeira”, que foi pretendida pelos escritores, legando-nos sempre uma outra obra, muitas vezes apontada, erroneamente, como a mesma ou como continuidade, perfazendo assim uma aguda monotonia. O equívoco deve-se ao fato de que, por caminhos diversos, provocaram, sim, o incômodo, o estranhamento, revelando-se inapropriados para os meios literários, acadêmicos contemporâneos dos escritores. Havia neles o gosto pelo detalhe, pela minúcia, pelas pequenas coisas do cotidiano que eram, na verdade, onde as grandes evidências da realidade se revelariam. Por isso, um aparente e disfarçado tom monótono era empregado para, qual isca, pescar o que ainda não havia sido dito.

Machado e Clarice “sabiam”, tanto quanto diria Barthes, que a literatura não salvaria o mundo, porém não declinaram do fato de que pudessem mudar as interrogações acerca da verdade, da realidade, do mundo. Mãe amorosa que foi, Clarice, em uma de suas cartas ao filho Paulo que havia viajado para um intercâmbio nos Estados Unidos, chama-lhe a atenção para a importância de sua formação inicialmente ser “bem brasileira, para que sinta e entenda os

⁹⁶ Essa parte destacada é a que Saraiva transcreve em seu texto.

nossos problemas”⁹⁷. Além dos conselhos de uma mãe atenta, dirigia-se ao filho com apelidos carinhosos de “meu gafanhoto” e “viscondezinho”, este último, numa evidente alusão ao sábio personagem Visconde de Sabugosa, criado por Monteiro Lobato.

Tal escritor não só era admirado por Clarice como era o autor da obra que foi objeto de “tortura e de glória” em um de seus contos também conhecido como *Felicidade Clandestina*. A escritora-mãe, não só aconselha o filho, mas usa de um personagem essencialmente brasileiro para lisonjeá-lo, valorizando a ambos num difícil exercício humano de dizer e fazer o que se diz. É assim que também Clarice revelava-se em sintonia com seu sangue e sua terra. Ela dizia sentir-se profundamente engajada nas coisas que fazia e mobilizada não pelo que a realidade imediata e palpável revelava, mas por aquilo que escondia.

Outrossim, Machado colocava a necessidade de o escritor ser um homem do seu tempo, no famoso ensaio *Instinto de Nacionalidade*, que tem sido discutido tão intensamente por estudiosos e críticos da literatura brasileira até os dias de hoje. Passemos a Barthes e constatemos a afinidade oblíqua de pensamento com nossos escritores, no que se refere à literatura:

Pode-se conceder à literatura um valor essencialmente interrogativo. (...) o escritor pode então ao mesmo tempo engajar profundamente sua obra no mundo, nas perguntas do mundo, mas suspender esse engajamento precisamente ali onde as doutrinas, os partidos, os grupos e as culturas lhe sopram uma resposta. (...) Essa interrogação não é: qual o sentido do mundo? Nem mesmo, talvez: o mundo tem um sentido? Mas somente: eis o mundo; existe sentido nele? (BARTHES, 2007, p. 74).

Como tímida-ousada que era, Clarice aceitou participar do XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, no final de agosto de 1963, cujo tema seria a vanguarda na literatura brasileira. Ao se apresentar com humildade, principalmente por não ser uma estudiosa da literatura, mas escritora, faz uma análise da diversidade de enfoques nos escritores por atenderem cada um ao seu tempo, indicando que a arte de vanguarda inaugura um novo modo de ver: “Para mim, vanguarda seria, pois,

⁹⁷ Carta de Clarice, datada em 10 de março, de 1969. Documento do acervo Casa de Rui Barbosa, gentilmente autorizada a reprodução pelo filho da escritora, Paulo Gurgel Valente.

um novo ponto de vista – mesmo que às vezes levasse a apenas um milímetro de visão. O novo modo de ver leva fatalmente a uma mudança formal” (LISPECTOR, 2005, p. 105). Nesse sentido, ratifica a análise de Maria do Carmo Campos que aponta na obra da escritora uma “problematização radical da factibilidade do narrar, onde a ilusão da representação é sempre acompanhada de um desfazimento do pacto ficcional” (CAMPOS, 95, p.2).

A escritora comenta a contribuição de Mario de Andrade com sua *Ode ao burguês*, na Semana de 22, bem como a de Drummond com o *Poema de sete faces* e, ainda a de João Cabral de Melo Neto, com a *Psicologia da composição*, reforçando a necessidade de terem proclamado cada um a seu modo o que era essencial e relevante. Clarice, com sabedoria e delicadeza, indica a mudança de foco, necessária e a seu tempo, que há na obra de Drummond: “O caminho que ele faz dos primeiros livros à *Rosa do Povo*, mostra a passagem de um tipo de poesia mais individualista para uma que busca ‘o outro’” (LISPECTOR, 2005, p. 101).

A escritora, nesse ensaio, ainda chama a atenção para o fato de ter ficado um pouco confusa com a distinção entre vanguarda, experimentação e arte. Para ela, a arte verdadeira era uma experimentação, e vanguarda, quem sabe, “seria a nova forma, usada para rebentar a visão estratificada e forçar, pela arrebatção, a visão de uma realidade outra – ou, em suma, da realidade?” (LISPECTOR, 2005, p. 97), indagando provocativamente o público e reafirmando a sintonia com Machado e com a abordagem aqui desenvolvida.

Não há nos escritores o movimento de mostrar-nos o certo nem o caminho, isso seria, para eles e para nós, um contrassenso. Bosi ressalta o fato de Machado ser um “*moraliste sem ilusões*”, o que, segundo a ótica deste trabalho, apontaria como sendo um moralista a contrapelo. Ao revelar-nos a soma do bem e do mal que somos, faz-se necessária a verificação sistemática do saldo; é assim que o bruxo, no movimento inaugurado por Montaigne, vai desfiando o denso tecido da realidade.

Num processo semelhante, Clarice dá sequência ao “destecer” machadiano, procurando alcançar a substância de cada trama desse tecido.

Não foi a prática política em si que Machado colheu na sua ficção, mas atitudes esparsas nascidas do desejo de aparecer e brilhar, simulacros de poder que o teatro engendra.

Todo e qualquer sistema social lhe parecia uma combinação de paixões e interesses, um exercício de força ou de astúcia, uma extensão coletiva das relações entre indivíduos voltados para a autopreservação (BOSI, 2007, p. 28-9).

Nesse sentido, podemos vislumbrar não uma perspectiva que relativiza a ética, ao contrário, pretende desmascarar o inferno dantesco que vivemos, recheado de “boas intenções” e “práticas acertadas” sob a nossa responsabilidade, amenizadas ou não pelo acaso, pelo fortuito. Por essas e outras, Clarice afirma em um dos seus contos que a pior tentação seria a de imitar Cristo, dissimulando mais ainda o que já dissimulamos, salvaguardando os que mais têm lucrado com isso: a Igreja e o Estado.

Quanto mais nos protegemos do outro, mais nos arraigamos em nós mesmos, no pior de nós mesmos, no nacionalismo extremado e fascista, por exemplo. Cristo não seria esse outro, pois ele é incomparável, inimitável, insuperável posto que é “inumano”. O outro é aquele que passa lado a lado diariamente por nós e que sequer o percebemos, como tantas Joanas, Macabéas, Quincas Borbas, casais Aguiar, os senhores e agregados que, a despeito da nossa “evolução sociopolítica”, estão impressos no tecido social brasileiro, posto que foram marcados a ferro e a fogo.

No conto *A Igreja do Diabo*, também Machado nos revela o quanto dogmas podem servir para o bem e para o mal, sem a exclusividade de um e de outro. Por isso, não só a história, o tempo, mas o Livro Sagrado também é lido na tentativa de reconstruir o novo. Eis a perspectiva mítica que pode engendrar o novo através da exploração e invenção da linguagem; não a mística que, por si só, reedita o velho. Essa abordagem tem sido muitas vezes indicada na literatura clariceana e que, obviamente, também está lá. Tal perspectiva tem sido apontada por diversos estudiosos de mérito reconhecido, porém não é a que vem ao caso na discussão aqui proposta.

José Miguel Wisnik, no ensaio *Iluminações profanas* (poetas, profetas, drogados), faz uma abordagem da relação que Benjamin estabelece com o tempo e a história, na intenção deliberada de interpretar a modernidade. Tal perspectiva corrobora o argumento deste trabalho no que se refere ao tratamento que Clarice e Machado dão ao tempo a fim de flagrar o mito e desconstruir a possibilidade do retorno ao mesmo:

A história demanda seu sentido ao tempo (a uma dimensão não-linear do tempo); esse é o viés incontornavelmente mítico, pois o tempo se apresenta e não se apresenta de todo. Nesse sentido, o olhar visionário vaza o olhar ideológico: reconhece o mito e o ultrapassa (a rigor, ele permite dizer que só o reconhecimento pleno do mito é capaz de ultrapassá-lo) (WISNIK, 1988, p. 298).

Em *A paixão segundo G.H.*, a incursão pelo tempo mítico é incontestável, segundo as palavras de Vilma Arêas ao analisar a passagem em que a narradora propõe a viagem que inicia pelo sono “até chegar às zonas infernais da matéria, assim como as visões suscitadas pela barata, referentes ao desfilar de séculos, civilizações, etc. O tempo aqui é o mítico, que contém todos os tempos, o passado e o futuro, numa unidade plural” (ARÊAS, 2005, p. 51-2).

Há um diálogo enviesado, oblíquo de G.H. com o delírio de Brás Cubas, adentrando nos labirintos subjacentes à realidade, tocando o pantanoso terreno do mítico de onde poderá emergir o novo através de uma linguagem que revele o encoberto pelo mesmo e pela aparente banalidade. Vertiginosas viagens de Brás e G.H. na contramão da história, voltando-se para o mais arcaico no tempo e no espaço, escavando para enterrar o mesmo, podendo assim revelar um outro.

Ao discutir os mitos do individualismo moderno, Ian Watt detém-se em quatro narrativas que considera exemplares: *O Fausto* (em todas as narrativas em que é protagonista), *Dom Quixote*, *Dom Juan* e *Robson Crusóé* (o de Defoe e o de Michel Tournier). Nessa análise, o ensaísta leva-nos a caminhos que questionam o fato de os mitos ratificarem o *status quo*, contradizendo Barthes. Para o crítico, apesar das personagens centrais dos mitos apontados agirem sob uma lógica individualista, esses não se contrapõem à comunhão social:

E talvez gostemos de suas histórias justamente pelo fato de que – para usar as palavras de Tournier – afinal eles se apresentam como homens que tiveram a coragem de dizer não. (...) Nenhum deles apregoa abertamente qualquer ideia individualista; não apoiam o individualismo ideológica e politicamente; apenas o adotam. (...) Se Fausto, Dom Juan e Robson Crusóé acreditam em alguma coisa, este deve ser o seu credo. E embora Dom Quixote não costume andar na companhia dos outros três, é muito provável que – mesmo contra a própria vontade – o moto de Parrolles [‘o simples fato

de que sou/ me faz viver] seja também o seu (WATT, 1997, p. 273).

Nesse sentido, ao desvelar a prerrogativa mítica perseguida muito de perto por Machado e Clarice em suas narrativas, por suas temáticas e personagens, observamos que os escritores “adotam” a estratégia do mito, qual Perseu que desfia seu novelo no labirinto para encontrar a saída, após derrotar o Minotauro, logicamente. Assim que, se por um lado creditamos a Barthes, por outros, a Watt, Benjamin, Borges, Calvino, Cassirer, Eliade tal reflexão.

Por um traço oblíquo, porém incisivo, destaco outra ponta do diálogo entre Clarice e Machado pelos contos *Pai contra mãe* e *Uma galinha*⁹⁸. O conto de Machado, que já foi referido neste trabalho, no que diz respeito ao aspecto social da escravidão, numa perspectiva bem mais ampla e profunda da que costumava ser discutida pelos contemporâneos do escritor, pode ser visto obliquamente retomado no conto de Clarice citado acima. A galinha, ao ser capturada tal qual a escrava grávida em *Pai contra mãe*, entrega-nos seu fruto mais precioso. Nem a raça de uma nem a da outra puderam auxiliar em situações de desespero. No entanto, as personagens no entorno mostram-se mais sensibilizadas, ainda que momentaneamente diante da galinha botando o ovo, do que com a escrava que exibía, quase que ofensivamente, o ventre ocupado pela transcendência.

O ímpeto do caçador de escravos é o mesmo que persegue a galinha: “o rapaz, porém era um caçador adormecido. E por mais ínfima que fosse a presa o grito da conquista havia soado” (LISPECTOR, 1994, p. 44). Não é mais o pai contra mãe que se configura aqui, mas o fato de encontrar-se “sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela (a galinha) corria, arfava, muda, concentrada” (idem, ibidem). Sozinhas e caçadas, mulheres, galinhas, mil outros objetos de desejo seguem sendo perseguidos, bastando despertar esse sentimento arcaico e subterrâneo e, por isso, mítico.

⁹⁸ Esse conto faz parte de *Laços de Família* e narra a história de “uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava das nove horas da manhã.” Após intensa correria, a galinha, “pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar sem nenhum auxílio de sua raça”. Ela é capturada, e na iminência de ser morta, bota um ovo, revertendo sua situação desesperadora frente a morte certa. A menina que acompanha a saga da ave grita indicando que ela ama a todos por ter ofertado seu ovo. Por um tempo, ela vira a “rainha da casa”, até que um dia, mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”.

No contexto de Clarice, a esperança na reversão de forças acontece quando pai, mãe e filha ficam lado a lado. Ainda que o pai tenha verbalizado primeiro que a mãe a opinião para que fosse poupada a vida da galinha, pelo menos por mais algum tempo, respeitando-lhe a dignidade em nos ofertar seu fruto precioso, o faz depois da menina. A menina que será a mãe amanhã, na continuidade que a natureza induz, ensaia seu canto de protesto, chama também para si uma responsabilidade não mais exclusiva dos outros.

Por esse viés, cabe ainda trazer o que Arêas observa em relação às crianças, bem como ao uso por Clarice de uma linguagem já

esquecida pelo sujeito, algo que se passa nos bastidores da história, além dos muros da 'organização', e que pode ser resumida na infância, motivo de grande parte dos textos de Clarice, não como "lugar" de inocência ou felicidade utópica, mas principalmente como possibilidade de invenção (ARÊAS, 2005, p. 62).

Enfrentar o mito para poder "vazá-lo", tomando emprestada a expressão usada por Wisnik, é poder criar outras possibilidades de realidade. A obliquidade vem a ser, sem dúvida nenhuma, o traço que propicia o diálogo entre esses mestres da literatura brasileira, segundo já apontara Lúcia Helena. A obliquidade no diálogo com gênios da literatura, quer por citação ou por alusões, como os já referidos Shakespeare, Dante, Montaigne, só para citar alguns. Cabe destacar que tais gênios invocados devem ser entendidos na concepção apresentada por Harold Bloom, de que "os escritos dos gênios constituem o melhor caminho em direção à sabedoria, que é, creio eu, a verdadeira utilidade da literatura para a vida" (BLOOM, 2003, p. 26) E, ainda, diz o crítico, por revelarem-se em estímulos "às nossas próprias forças, seja lá quais forem".

Clarice Lispector fazia questão de negar a influência de Joyce e Virgínia Woolf, ratificado por Barbosa ao apontar o tom machadiano, explicitado pela própria escritora quando essa afirmara andar meio machadiana. "Através de alusões, Lispector estabelece um diálogo intertextual com escritores brasileiros, principalmente com Machado de Assis (outro gênio apontado por Bloom)" (BARBOSA, 2004, p. 52).

A linguagem foi não só o objeto de amor e de dedicação mais intenso de Machado e Clarice como também mostrou ser o meio pelo qual poderiam provocar liberdades de pensamentos, desautomatização frente à realidade. Laura Freixas destaca o aprisionamento de G.H. pela linguagem: “Aprisionada por la ideología, por el language, G.H., antes de vivir su experiencia, no conseguia comprender e respetar su criada del mismo modo y por las mismas razones que no comprendía ni respetaba La realidade, lo existente, la vida” (FREIXAS, 2001, p. 80-1).

Vários foram os momentos neste trabalho dedicados a demonstrar o fecundo apreço dos escritores à língua pátria. Vale lembrar o documento redigido pela escritora para o governo brasileiro, reivindicando sua cidadania⁹⁹. Nele, ela justificava ter escolhido o Brasil seu país, pois foi através da língua portuguesa que, entre tantas coisas, havia pronunciado as primeiras palavras de amor; aqui queria casar-se, ter os filhos, marcar a sua continuidade.

A maneira ousada e destemida de Clarice Lispector, já nos primeiros escritos, foi apontada por Antonio Candido e por Benedito Nunes como tentativa de enfrentar a dureza da nossa língua. Uma língua que não era dada a requintes de pensamento, posto que fosse bruta ainda. A dignidade da escritora foi testemunhada cotidianamente pela amiga Olga Boreli e reproduzida sob forte impacto da emoção, no programa da TV Cultura – Trinta anos incríveis de hoje, apresentado por Gastão Moreira, com opiniões de Nádya Gotlib, Olga Boreli, Susana Amaral (cineasta), brindando-nos com uma totalidade que extrapola a arte. Durante o programa, foi reproduzida a última entrevista da escritora concedida a Jaime Lerner.

Clarice é flagrada em sua ira, ao comentar uma crônica que escreveu falando da morte do bandido “Mineirinho”. Questionada pelo entrevistador sobre textos que haviam lhe marcado, ela referiu-se a esse, pela indignação, e a *O ovo e a galinha*, por não consegui-lo entendê-lo. Para ela, os treze tiros que o bandido recebeu da polícia eram exemplares da prepotência, uma vez que apenas um era necessário para tirar-lhe a vida.

Quando questionada sobre o papel do escritor naquele contexto em que vivia, Clarice respondeu imediatamente que era o de calar, num enviesado

⁹⁹ Uma cópia desse documento consta em Clarice, uma vida que se conta, de Nádya Gotlib.

deboche ao silêncio imposto pela ditadura militar. Sobre a novela que acabara de escrever, ela disse: “é sobre uma moça tão pobre que só comia cachorro quente. Mas a história não é só sobre isso. É de uma inocência pisada, miséria anônima. (...) O cenário é o Rio de Janeiro, mas o personagem é de Alagoas. (...) Tem treze títulos”. A escritora não revela o nome de sua protagonista, adiando assim a apresentação formal.

Ela é ainda questionada quanto à dificuldade de ser entendida, apontada com insistência pelos críticos, principalmente no início de sua carreira. Quanto a isso, a escritora disse que observava mudanças, pois as pessoas até telefonavam para sua casa para saber em que livrarias poderiam encontrar seus livros. Para a escritora, entender não era uma questão de inteligência, mas de sensibilidade e que ela não tinha mudado: “Não mudei, não fiz concessões. Me deixo ser.” Ela acrescenta ainda na entrevista que o fato de colocarem nela o rótulo de escritora provocava o afastamento das pessoas que acabavam supervalorizando qualquer bobagem que ela dissesse. Por fim, concluiu: “Eu escrevo simples, não enfeito”.

A simplicidade na forma e na expressão, sem dúvida, foi e tem sido perseguida pelos artesãos da palavra. Alguns escritores franceses, ingleses, alemães já encontram como instrumento de trabalho uma língua lapidada pelo pensamento, por vivências e experiências acumuladas, o que não era o nosso caso, principalmente em Machado. Clarice, com uma sensibilidade à flor da pele, não só leu, mas também vivenciou culturas diferentes em sua vida que lhe oportunizaram uma visão ampliada de mundo, nos termos em que Luc Ferry apontou e que nos referimos neste trabalho.

Em tudo isso não há a intenção de querer diminuir a experiência de Machado, mas, ao contrário, de valorizá-lo ainda mais por isso e por todo o contexto que em tudo lhe desfavorecia, destacando-lhe a genialidade e revelando a aguda sensibilidade por sob uma aparente frieza que por vezes lhe apontavam.

Acreditar em algo e viver sob essa orientação, assim fizeram os grandes gênios da humanidade, assim construíram suas obras e legaram-nos com a mesma obstinação que as constituíram. Por essas e outras, vislumbramos também uma imensa dignidade em Machado que, num gesto de humildade, rasgou um texto seu que lamentava a morte de um grande escritor, por

encontrar um outro que lhe tinha esboçado melhor as ideias sobre o fato, numa clara demonstração de amor à expressão e não a si mesmo.

Machado, em sua crítica, no tópico em que comenta *A língua*, finaliza com o seguinte juízo:

Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carência às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto alguns defeitos e as excelências da atual literatura brasileira que há dado bastante e tem certíssimo futuro (ASSIS, 2004, p. 809).

O crítico, ainda que aponte os limites da linguagem encontrado nas obras literárias, não se mostra desesperançado. Há, sem dúvida, muito a fazer no futuro.

Clarice, herdeira de uma língua melhor trabalhada, mas ainda carente de recursos para uma expressão mais sofisticada e delicada que possa adentrar nos recantos menos evidentes da realidade, recolhe da experiência de Machado, a estratégia da sinuosidade, da obliquidade e da conjugação de contrários. Esta última é indicada na pertinente análise de Astrojildo Pereira, sobre o bruxo: “É o demônio da inteligência que se manifesta por uma extraordinária capacidade de penetração psicológica, por uma implacável vocação de dissecador de almas e caracteres” (PEREIRA, 2008, p. 159). Evidentemente que se soma a tudo isso estratégias criadas pela própria escritora, como a do “ao mesmo tempo”, para usar uma expressão de Nádía Gotlib¹⁰⁰ ao indicar uma das tônicas de Clarice.

Outra característica forte e confessada pela escritora na sua última entrevista é o de ser maternal, explicando assim a facilidade de se relacionar com as crianças. Sob a qualidade maternal, encontramos os alicerces de um amor profundo da escritora pela vida, pela natureza, pelos seres humanos, pelas crianças e bichos, que fundamentalmente se expressa amorosamente e raivosamente pela língua portuguesa:

¹⁰⁰ Programa na TV Cultura: Trinta anos incríveis de hoje, apresentado por Gastão Moreira, com opiniões de Nádía Gotlib e Olga Boreli, Susana Amaral (cineasta). Consta também a entrevista de Clarice Lispector a Jaime Lerner em 1977, após concluir *A hora da estrela*. <<http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok>>

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-los pelas rédeas, às vezes, lentamente, às vezes, a galope (LISPECTOR, 1992, p. 98).

A confissão de amor pela língua portuguesa também acontece obliquamente quando a escritora rejeita a influência estrangeira e confessa seu “machadianismo”, conforme vimos anteriormente. Os “ecos da literatura de Machado de Assis”, para usar uma expressão de Barbosa, no ensaio *Olhos de Ressaca*, são perceptíveis na escrita clariceana por tudo que disse neste trabalho e também pelo que encontro, ao final deste, na seguinte síntese: “Pela escolha de tópicos, de estilística, de relacionamentos temporais e espaciais e outros paradigmas referenciais, seus textos organizam uma rede de informações e ideias que são ecos da literatura de Machado de Assis” (BARBOSA, 2004, p. 52).

Há ainda que reafirmar a importância fundamental do Outro na narrativa de Machado e Clarice. Esse componente foi referido, inclusive, pela própria escritora como indicativo de qualidade e amadurecimento artístico quando esta falou na obra de Drummond, em palestra proferida sobre vanguarda na literatura brasileira, citada neste mesmo capítulo. A estratégia de confrontar as personagens com o Outro rendeu a Machado, por exemplo, um juízo negativo de *Memorial de Aires*, acusando-o de ser inverossímil por tratar do diário de um velho aposentado e centrar no que se passa com família amiga. “Mas esse é o objetivo de Machado, que não raro fala de um por meio dos outros, que usa o não-dito para sugerir comportamentos” (PIZA, 2006, p. 32). Tal perspectiva estudada é ratificada nas observações de Dixon, mais do que pertinentes a esse trabalho.

Outro fator que aproxima os dois escritores é certa orientação relacional quanto às personagens. As pessoas que habitam seus textos cobram verossimilhança na medida em

que seus atos, seus pensamentos e suas palavras entram num jogo intersubjetivo com os atos, os pensamentos e as palavras de outros (DIXON, 2007, p. 183).

Ao mesmo tempo em que procuram revelar a maldisfarçada crueldade humana evidenciam um senso de generosidade que é impossível sem a presença do Outro. O espetáculo encenado por Brás Cubas seria inócuo se não tivesse o registro escrito no qual o Outro também pudesse assentir ou rejeitá-lo. Tal busca de reconhecimento não é uma prerrogativa de Brás Cubas, mas de Bentinho, de Aires, de Joana, de Martim, de Macabéa, inclusive de G.H. que procura e descobre em si mesma o outro imerso, ainda que Machado, tal qual Brás Cubas do alto da montanha, olhe a humanidade se esfacelar e Clarice, imersa na placenta, revele-nos com espanto e assombro o que vê. Os escritores não descuidam da representação da mediocridade, da fragilidade e do medo¹⁰¹.

No diálogo de Clarice com Machado faltou ainda destacar o mais óbvio e concreto elemento de intersecção: o Rio de Janeiro. Não só pela demonstração da paixão e a recorrente remissão a esta cidade, mas também porque percorreram com maestria ruas, alamedas, becos, casas, famílias, praias, chácaras, ambientes cariocas que não eram exatamente objetos de exportação ou para “inglês ver”.

O Rio de Janeiro que tem encantado há tanto tempo foi o lugar eleito pela cosmopolita e viajada escritora como porto para alçar voos maiores tanto no que se refere a questões pessoais quanto a questões profissionais. Ali também não só havia sido o berço do maior escritor da língua pátria quanto revelou-se ser o destino e o derradeiro lugar onde ambos escritores repousariam.

Já faz tempo que essa cidade não é mais a capital do Brasil, mas continua a centralizar atenções e admiradores. Ela hoje está cercada cada vez mais por favelas, por desassistidos; ela grita para que olhem não só seus cartões postais, mas a gente que tão perto do “paraíso tropical” sucumbe ao poderio do tráfico e ao descaso de sucessivos governos. Machado já alertava em *Pai contra mãe* sobre a luta insana que se travava internamente em cada

¹⁰¹ A ideia de Brás Cubas do alto da montanha, o seu riso diante do espanto e assombro de Clarice foi sugerida pela professora Maria do Carmo Campos durante a arguição desta tese.

uma das personagens, independentemente da classe social, inseridas na sociedade do Rio de Janeiro. É no Jardim Botânico que Ana, personagem do conto *Amor* de Clarice Lispector, vai buscar energia e forças para entender sua vida. As personagens de Machado e Clarice transitam pela cidade e pelos labirintos subjacentes à realidade.

Ana Miranda destaca que Clarice viveu, no total, vinte e seis anos da sua vida no Rio de Janeiro. Entre a montanha e o mar, “Ao voltar de sua peregrinação com o marido, escolheu morar no Leme, bairro vizinho a Copacabana, com a mesma praia, a mesma calçada de pedras portuguesas, o mesmo entardecer” (MIRANDA, 1996, p. 17).

Na cidade que receberia o codinome maravilhosa¹⁰², Machado escolheu seu refúgio e viveu por vinte e quatro anos na rua Cosme Velho, nas Laranjeiras. Seus últimos quatro anos de vida, sem a companhia da amada Carolina, teriam o “tom da despedida”: “Ali, depois da morte da esposa, passava os dias e noites, recluso, adoentado, escrevendo cartas e livros – tudo em tom de despedida” (PIZA, 2006, p. 24).

Clarice escolheu o Leme, a cidade dentro da cidade:

O Leme é um bairro, mas Clarice o chama Cidade do Leme. O Rio é feito de muitas pequenas cidades separadas por montanhas ou manguezais ou restingas ou morros. Por entre os acidentes o Rio se estende. Mas, se perguntarem onde está o Rio de Janeiro, quase todos responderão: entre montanha e mar. O Leme é perdidamente Rio de Janeiro, entre montanha e mar (MIRANDA, 1996, p. 18).

Ao viverem essa cidade, o Rio, neste país, o Brasil, Clarice e Machado tiveram a grandeza de olhar o perto, mas sem esquecerem a dimensão universal do que era humano e, portanto, desvestido de nacionalidades.

Machado e Clarice perseguiram a liberdade no sentido mais amplo do termo, a liberdade de/na expressão, a liberdade social, a amorosa, a liberdade que não sujeita raças nem gênero, também uma liberdade que fosse ao mesmo tempo escancarada e discreta, que não só fizesse arder. Para tanto,

¹⁰² Tal adjetivo havia aparecido inicialmente em crônica de Coelho Neto, em 1908, e, depois, na conhecida marcha de carnaval, intitulada Cidade Maravilhosa de André Filho, em 1934. <<http://www.geocities.com/locbelvedere/Musicas/Cidademaravilhosa.htm>> Capturado em 26 de outubro de 2009.

Clarice, com o mesmo gesto forte e delicado do mestre que rasga seu próprio texto por encontrar outro que lhe fosse superior, responde (ou não) ao jovem de dezesseis anos que lhe telefona pedindo que divulgasse a criação de um Clube Nacional de Poesia na Vila Isabel. Há o registro disso em documento manuscrito, guardado pelo acervo Casa de Rui Barbosa e que transcrevo aqui, parcialmente, a fim de ilustrar a abordagem generosa da escritora, permeada de esperança:

Telefonaram-me pedindo que eu anunciasse, do meu cantinho ao mundo, vasto mundo, eu que não me chamo Raimundo, uma nova instituição apenas nascente: O Clube Nacional de Poesia. Não acredito em poesia clubificada, acho **a poesia como todo trabalho criador inclubificável**, é na verdade uma comunhão solitária com um leitor desconhecido que às vezes se manifesta e por um instante nos aquece o coração cansado pelo esforço de viver. Mas – acredito de forma não clara e elaborada, mas vaga, embora que aguda, num rapaz de dezesseis anos, residente em Vila Isabel, que me telefona para pedir, sem rodeios, que eu anuncie na minha coluna o evento tão importante. Importante pra ele, [(vá lá) expressão riscada pela autora, substituída a seguir] pelo menos. É através dele que procuro eu também ter um pouco de emoção ao servi-lo[(?)palavra um tanto ilegível]

(...) é um grito de alarme, numa como se diz, sociedade de consumo: inaugura a poesia como resposta estertorada talvez à mecanização do homem. Sou poeta, eis o meu partido, eis a minha luta. Exclama o rapaz da Vila Isabel. E, não contente de se fundar a si mesmo na idade já algo experiente dos dezesseis anos, envolve o Brasil inteiro na sua exclamação de tanta boa-fé e de certa ingenuidade muito sadia e simpática. Envergonho-me de súbito de não acreditar na eficácia de um clube de poesia. E arrependida de minha desistência prévia, procuro aderir ao manifesto. Fundemos, pois, um movimento nacional poético como solução única de nossos males. Com a poesia oficializada pelo moço de Vila Isabel instauraremos o amor como remédio à solidão de quem ousa se individualizar na massa humana e compacta e ter sentimentos que não os de um robô. Estamos livres! por um decreto do rapaz. Está bem. Aceito a minha nova liberdade.

(Na margem da página há a seguinte citação bíblica):

“Disse Paulo: ‘Tomai cuidado para que vossa liberdade não seja escândalo para os fracos’ (Coríntios I,8:9)”¹⁰³.

A liberdade proclamada pelo juvenzinho da Vila Isabel poderia causar escândalo aos fracos da mesma forma que provocou a rejeição imediata de

¹⁰³ Documento do acervo Casa de Rui Barbosa, identificado por CL 21d.

Clarice; isto é o que nos induz a ler a nota bíblica à margem do texto e as substituições que fez na sua revisão, amenizando-o. Percebemos a ironia sutil que a escritora faz a tal sociedade de consumo, nos moldes machadianos. Assim como em *A hora da estrela*, é pelo “viés contraideológico que Clarice faz o leitor debruçar-se sobre o homem na ‘sociedade tecnológica’” (SOUZA: 2006, 35).

Abaixo desse texto há outro breve registro intitulado *Marginalização* que conta sobre como uma bailarina do Municipal havia “constrangido seu pai, pessoa sensível à arte, com sua liberdade interior”, durante a escolha de cortinas transparentes e esvoaçantes para o novo escritório dele de advocacia. Ela ainda teve de justificar sua escolha.

O texto segue adiante, mas não tenho sua continuidade. O trecho que tenho é suficiente para nos fazer refletir sobre a maneira enviesada que revelamos nossas entranhas a outrem, mesmo ou ainda que seja ao pai, percebida pela delicada perspicácia da escritora. Justificamos *ad infinitum* se necessário for, justificamo-nos pelo outro, diante do outro até mesmo para não constrangê-lo e desmascarar-lhe a estrutura preconceituosa que o sustenta. Faz-se isso, muitas vezes por amor, pois nada é mudado sem consentimento e autorização “de próprio punho” ou que responda a alguma motivação “de força maior”.

Tão íntima é a conexão [entre mito e linguagem] que se torna quase impossível distinguir, com base somente em dados empíricos, qual dos dois – o mito ou a linguagem – encabeça a marcha progressiva para o configurar e o conceber universal, e qual deles se limita a acompanhar o outro (CASSIRER, 2000, p. 61).

Esse Outro que é tão discutido, desnudado por caminhos tortuosos nem sempre evidentes da realidade, é também motivo e causa de conexões, intersecções, nós cegos na rede de relações textuais e/ou intertextuais, nas linhas e entrelinhas que tramam nossa realidade. O diálogo de Clarice com Machado e vice-versa une existências que honram e dignificam não só a nossa miserável, porém instigante e desafiadora, raça humana, mas a arte literária universal.

REFERÊNCIAS

CLARICE LISPECTOR:

- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. 4ª edição. RJ: Editora Nova Fronteira, 1992.
- _____. *A cidade sitiada*. 5ª edição. RJ: Editora Nova Fronteira, 1982.
- _____. *A descoberta do Mundo*. 3ª edição. RJ: Francisco Alves Editora S/A, 1992.
- _____. *Água viva*. 12ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1993.
- _____. *A hora da estrela*. 22ª edição. RJ: Francisco Alves S/A, 1993.
- _____. *A imitação da rosa*. 2ª edição. RJ: Editora Artenova S.A, 1973.
- _____. *A legião estrangeira*. 11ª edição. SP: Editora Siciliano, 1992.
- _____. *A maçã no escuro*. 8ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1992.
- _____. *A mulher que matou os peixes*. 12ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1991.
- _____. *A paixão segundo GH*. 17ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1994.
- _____. *A via crucis do corpo*. 4ª edição. Água viva. 12ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1991.
- _____. *A vida íntima de Laura*. 12ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1991
- _____. *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*. 6ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1995.
- _____. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams; preparação de originais e revisão de Teresa Monteiro. RJ:Rocco, 2007.
- _____. *Felicidade clandestina*. RJ: Rocco, 1998.
- _____. *Laços de família*. 27ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1994.
- _____. *O lustre*. 8ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1992.
- _____. *O mistério do coelho pensante*. 6ª edição. RJ: Rocco, 1985.
- _____. *Onde estivestes de noite*. 6ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1992.
- _____. *Outros Escritos*. Organização: Teresa Monteiro e Lícia Manzo. RJ:Rocco, 2005.
- _____. *Para não esquecer*. SP: Círculo do Livro, 1980.
- _____. *Perto do coração selvagem*. SP: Círculo do Livro, 1987.
- _____. *Um sopro de vida*. 9ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1991.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 5ª edição. RJ: Francisco Alves Editora, 1976.

_____. *Manuscritos da escritora*. Arquivo do museu de literatura brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. (Pesquisa desenvolvida em janeiro de 2009)

MACHADO DE ASSIS:

_____. *Obra completa*. Volume 1, 2 e 3. RJ: Editora Nova Aguilar S.A., 2004, 10ª reimpressão da primeira edição.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. SP: FTD, 1991.

_____. *Memorial de Aires*. SP: Editora Ática, 1985.

Contos de Machado de Machado de Assis: site –

www2.uol.com.br/machadodeassis/machado.html

www.machadodeassis.net – site de pesquisa sob a responsabilidade de Marta de Senna, pesquisadora da ABL.

CRÍTICA SOBRE CLARICE LISPECTOR:

ALVAREZ, Adriana Carina Camacho. *Morte e Arte: Sublimes Transgressões*. Artigo da doutoranda da UFRGS, inédito, apresentado no X Congresso da Abralic, 2006.

_____. Do reinado do autor a seu estilhaçamento na escritura nos romances de introspecção: Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. Tese de doutorado em literatura brasileira, portuguesa e luso-africana, defendida na UFRGS, em janeiro de 2009, sob a orientação da professora doutora Ana Maria Lisboa de Mello.

ARÊAS, Vilma. *Com a ponta dos dedos*. SP: Companhia das Letras, 2005.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto e Regina Zilbermann (org.) *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Universidad de Pittsburg, 2007.

BARBOSA, Maria José Somerlate. O mergulho na matéria da palavra: Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras. In: *Novos aportes críticos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Universidad de Pittsburgh, 2007.

_____; DIXON, Paul B. “Olhos de ressaca”: As alusões literárias de Clarice Lispector a Machado de Assis. In: *Santa Barbara Portuguese Studies*. University of Califórnia, Santa Bárbara, 2004.

- BOSI, Alfredo. Clarice Lispector. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CAMPOS, Maria do Carmo. Clarice Lispector e a vida danificada. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Anais do 5º seminário nacional mulher e literatura*. Natal: Editora da UFRN, 1995.
- _____. Clarice Lispector e A vida danificada. In: *A Matéria Prismada – O Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto/EDUSP, 1999.
- _____. Era uma vez um pássaro, meu Deus: imagens da infância em Clarice Lispector. In: *A Matéria Prismada – O Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto/EDUSP, 1999.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. Uma tentativa de renovação. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef & ABDALA JR., Benjamin. *Clarice Lispector – Literatura comentada*. São Paulo: Abril educação, 1981.
- CASTELLO, José. Vida de enigmas. *ISTO É/* 1336, 10/ 05/95. p.107-8.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Seleção de Clarice Lispector*. RJ: José Olympio, 1976.
- DIXON, Paul. Fortunas geradas e herdadas: problemáticos ecos patriarcais em Clarice Lispector e Machado de Assis. In: *Clarice Lispector. Novos aportes teóricos*. Universidad de Pittsburgh, 2007.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta – Uma biografia de Clarice Lispector*. RJ: Rocco, 1999.
- FREIXAS, Laura. *Clarice Lispector – Vidas Literárias*. Barcelona: Omega: 2001.
- FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora direis). In: *A hora da estrela. Clarice Lispector*. RJ: Francisco Alves, 1993.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. No território da paixão: a vida em mim. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

- _____. *Clarice fotobiografia*. SP: EDUSP, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. Errâncias, Labirintos, Mistérios. In: LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa – Itinerários da escrita de Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997
- _____. Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector. In: *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Universidad de Pittsburg, 2007.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. SP: Edusp, 2001.
- JOZEF, Bella. Clarice Lispector: um sopro de plenitude. In: LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector – Entre o biográfico e o literário: uma ficção possível*. SP: EDUC, 2003.
- LUCCHESI, Ivo. A paixão do corpo entre os fantasmas e as fantasias do desejo. In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. *Luzes difusas sobre o verde-amarelo*. Tese de doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2003.
- MELLO e SOUZA. Gilda. *O vertiginoso relance – exercícios de leitura*. SP: Duas Cidades, 1980.
- MIRANDA, Ana. *Clarice Lispector: o tesouro da minha cidade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- MONTERO, Teresa Cristina (org). *Correspondências – Clarice Lispector*. RJ: Rocco, 1992.
- MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. SP: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: *O dorso do tigre*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1976.
- _____. *O drama da linguagem – Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

- PELLEGRINO, Hélio. Clarice: a paixão do real. In: *A burrice do demônio*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Clarice Lispector em francês. In: *Inútil poesia*. SP: Companhia das Letras, 2000.
- PONTIERI, Regina. *Uma poética do olhar*. SP: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. SP: Hedra, 2004.
- RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector Cronista: no jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação de mestrado. Departamento de língua e literatura vernáculas. Pós-graduação em letras- literatura brasileira. Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, 1985.
- RUBADO-MEJIA, Annette Marie. *O imaginário no processo de individuação em perto do coração selvagem e em as horas nuas*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. São Paulo: Vozes, 1979.
- SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração/ Fernando Sabino, Clarice Lispector*. RJ: Record, 2003.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. Laços de família e Legião Estrangeira. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: *O cosmopolitismo do pobre*. BH: Editora UFMG, 2004.
- _____. Caderno Mais! Jornal Folha de São Paulo, 07 de dezembro de 1997.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de Fiandeira. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. 27ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Clarice Lispector: The poetics of Transgression. In: *Luso-Brazilian Review*, volume 26. n. 2, 1989. Published by the University of Wisconsin Press.
- _____. (org) *A ficção de Clarice – das fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SILVA, Cristiane Costi e. *O símbolo compartilhado: Katherine Mansfield e Clarice Lispector em diálogo*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

SIMON, Cátia Castilho. *A poética da suspeita: uma leitura de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado sob a orientação da prof^a Maria do Carmo Campos, UFRGS, 1997.

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. *O humanismo em Clarice Lispector – um estudo do ser social em A hora da estrela*. SP: Musa Editora, UEMS(Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul), 2006.

VASCONCELLOS, Eliane. (org) *Inventário do arquivo Clarice Lispector*. Fundação Casa de Rui Barbosa. RJ, 1993.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector - A paixão segundo C.L.* 2^a ed. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

_____. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. SP: Perspectivas, 2003. FAPESP:Associação Universitária de Cultura judaica, 2003.

WERNECK, Maria Helena. *Indisfarçados Tesouros*. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. 7^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

WISNIK, José Miguel. *Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)*. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VARIN, Claire. *Línguas de Fogo*; tradução de Lúcia Peixoto Cherem. SP:Lumiar, 2002.

ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Marc Chagal, 1998.

_____. *Leitura e transgressão*. In: *Clarice Lispector. Novos aportes teóricos*. Instituto Internacional Iberoamericano: Universidad de pittsburgh, 2007.

CRÍTICA SOBRE MACHADO DE ASSIS:

BAPTISTA, Abel Barros. *A emenda de Séneca: Machado de Assis e a Forma do Conto*. In: *Santa Barbara Portuguese Studies*. Coordenação Paul Dixon. Volume 8, 2004.

_____. *A emenda de Séneca. Teresa – Revista de Literatura Brasileira* [6/7]; São Paulo, p.207-231, 2006.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. SP: Companhia das Letras, 2006

_____. et al. *Machado de Assis, Coleção: escritores brasileiros: antologia e estudos*. SP: Ática, 1982.

- _____. Machado de Assis – O enigma do olhar. SP: Martins Fontes, 2007.
- CAMPOS, Maria do Carmo. O recanto psíquico em O Alienista. In: A Matéria Prismada – O Brasil de longe e de perto & outros ensaios. Porto Alegre: Mercado Aberto/EDUSP, 1999.
- CHAVES, Flávio Loureiro. O mundo social de Quincas Borba. In: *O brinquedo absurdo*. SP: Livraria Editora Polis Ltda, 1978.
- _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. SP: WMF Martins Fontes, 2007.
- CORDEIRO, Verbena Maria Rocha. Itinerários de leitura: o processo recepcional de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Tese de doutorado: Prof^a Dr. Vera Teixeira de Aguiar, Orientadora. PUC/RS, 2003.
- DIXON, Paul. Dom Casmurro e o leitor. In: *Nos labirintos de Dom Casmurro – ensaios críticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- _____. Coordenação. *Machado de Assis – The nation and the world*. Santa Barbara Portuguese Studies. Volume 8, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Linguagem e estilo de Machado de Assis, Eça de Queirós e Simões Lopes Neto*. Coleção Antonio de Moraes Silva. Estudos de Língua Portuguesa. RJ: Academia Brasileira de Letras, 2007.
- FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- _____. Tese de doutorado: *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*, UFRGS: Porto Alegre, 1998. Orientadora: Zilá Bernd.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis – impostura ou realismo*. SP: Companhia das Letras. 1991.
- _____. *Introdução do livro “Bons Dias”*. SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. SP: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- KAYSER, Wolfgang. A posição do narrador no ‘Brás Cubas’ de Machado de Assis. In: *Análise e interpretação da obra literária*. 5^a edição portuguesa. Vol I. Armênio Amado, editor, Sucessor – Coimbra, 1970.
- LAJOLO, Marisa. O romance que vem inaugurar os tempos modernos. In: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. SP: FTD, 1998
- MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco fusco. In: *Nos labirintos de Dom Casmurro – ensaios críticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

- MAYA, Alcides. *Machado de Assis (Algumas notas sobre o humour)*. RJ: Livraria Editora "Jacinto Silva", 1912.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Tradição e modernidade na obra de Machado de Assis*. In: *Machado Plural*. Ana Maria Lisboa de Mello (org.). Porto Alegre: Armazém Digital, 2009.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. RS: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2005.
- _____. *A forma secreta*. RJ: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1965.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Machado de Assis. In: *Prosa de ficção de (1870 a 1920)*. RJ: Instituto Nacional do Livro/ MEC/Brasília, 1973.
- _____. *Ensaístas ingleses*. SP: Editora Brasileira Ltda, 1970.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis, ensaios e apontamentos avulsos*. Astrojildo Pereira/ Martin Cezar Feijó, organizador. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 3ed., 2008.
- PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. 2ª ed. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis e Antologia filosófica de Machado de Assis*. SP: Pioneira, 1982.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *O tempo no romance machadiano*. RJ: Livraria São José, 1958.
- _____. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. SP: Francisco Alves, 1979.
- SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. RJ: Rocco, 2ª Ed. 2000.
- SARAIVA, Juracy Assmann. O circuito de memórias em Machado de Assis. SP: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993. – (Campi; 14)
- _____. (org). *Nos labirintos de Dom Casmurro – ensaios críticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- SCHULER, Donald. *A prosa fraturada*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1893.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. SP: Livraria Duas Cidades. 1992.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. SP: Livraria Duas Cidades, 1991.

_____. By Larry Rohter. Published: September 12, 2008. *NYTimes*: In: After a Century, a Literary Reputation Finally Blooms

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos*. 2ª Ed rev. e modificada. RJ: Língua Geral, 2008. – (Coleção Língua de Fogo)

___ www.machadodeassis.net (Site que cataloga em torno de duas mil citações ao longo da obra de Machado de Assis e artigos publicados na revista virtual da ABL)

SONTAG, Susan. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: *Questão de ênfase*. Tradução: Rubens Figueiredo. SP: Companhia das Letras, 2005.

TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. *Imagens, máscaras e mitos: o negro na obra de Machado de Assis*. SP: Editora da UNICAMP, 2006.

REFERÊNCIAS GERAIS:

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. 2ª ed. São Paulo: abril Cultural, 1983. (Os pensadores).

_____. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno - sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. 2ª ed. São Paulo: abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

AGOSTINHO. *Confissões*. SP: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. SP: Martins Fontes, 1976.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. prefácio e notas de Hernani Donato. SP: Cultrix, s/d.

ALMINO, João. De Machado a Clarice: A força da literatura. In: *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500 – 2000): a grande transação* / Carlos Guilherme Mota (org). SP: SENAC, 2000.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles* (Os Pensadores). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

ARRIGUCCI Jr, Davi. Borges ou do conto filosófico. In: *Ficções. Borges*. São Paulo: Globo, 1995.

- _____. *Enigmas e Comentário: Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mimesis*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. SP: Verus Editora, 2007.
- _____. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. SP: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: O livro do seminário. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Affonso Romano de Sant'Anna (org). SP: LR Editores, 1982.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Lisboa. Edições 70, 1987.
- _____. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. SP: Editora Cultrix, 1971.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. RJ: Diefel, 2007.
- _____. *Mythologies*. Éditions du Seuil, 1957.
- _____. *O grau zero da escrita*. Tradução: Mario Laranjeira. SP: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O neutro*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. SP: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Obras escolhidas; v. 3)
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. RJ: Objetiva, 1998.
- _____. *Gênio – Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto O'Shea. RJ: Objetiva, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra/ Perfis*. Tradução Carlos Nejar e Alfredo Jaques. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1970.
- _____. *Ficções*. Tradução: Carlos Nejar. 6ª ed. São Paulo: Globo, 1995.

- _____. *História universal da infâmia*. Tradução: Flávio José Cardoso. 4ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- _____. *Livro dos sonhos*. 6ª ed. Tradução de Cláudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- _____. *O Aleph*. Tradução: Flávio José Cardoso. 7ª ed. São Paulo: Globo, 1989
- _____. *Obras completas*. Volume I e II. Argentina: Emecé Editores, 1994.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto contemporâneo. In: _____. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. Colônia, culto e cultura. In: *Dialética da colonização*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Aduauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. SP: Ática, 1989.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Maria do Carmo. *Narratividade e ficção em "O arquipélago"*. Comunicação apresentada no Seminário Internacional Erico Verissimo: 90 anos, PUCRS, novembro de 1995 (Anais do Seminário).
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. 2ª ed. São Paulo: Ática, p199.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. 2ª ed. São Paulo: Ática, p140.
- _____. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Literatura e sociedade*. SP: Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – modernismo*. (vol. 3) 8ª ed. São Paulo: DIFEL, 1981.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução: J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. SP: Perspectiva, 2006.

- _____. *O mito do estado*. Tradução de Álvaro Cabral. RJ: Editora Zahar Editores, 1976.
- CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. SP: Ática, 2001.
- _____. *A metalinguagem*. SP: Ática, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 2*. RJ: Civilização Brasileira, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. Gêneros ensaísticos. In: *Antologia brasileira de literatura*. 2ª ed. Vol. 3 Rio de Janeiro: Editora distribuidora de livros escolares, 1967.
- _____. *Da crítica e da Nova crítica*. SP: Editora Civilização Brasileira, 1957.
- _____. *A Literatura no Brasil*. SP: Editora Global, volume 6, 2004.
- DOSTOIÉVSKI. *Os melhores contos de F. Dostoiévski*. São Paulo: Círculo do Livro.
- _____. *Crime e Castigo*. Obra Completa. Volume II – Obras de Transição. Tradução de Natália Nunes. RJ: Nova Aguillar, 1995.
- _____. *Humilhados e Ofendidos*. Obra Completa. Volume II – Obras de Transição. Tradução de Natália Nunes. RJ: Nova Aguillar, 1995.
- EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Trad.
- FILIPOUSKI, Ana Mariza, PEREIRA, Maria Aparecida; ZILBERMAN, Regina; HOHLFELDT Antonio Carlos. Porto Alegre: Globo, 1978.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. SP: Editora Perspectiva, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. RJ: Nova Fronteira, 1986.
- FISCHER, Luís Augusto. *Nelson Rodrigues ensaísta*. Tese de doutorado. UFRGS, 1998.
- FERRY, Luc. *Aprender a viver*. Tradução: Vera Lúcia dos Reis. RJ: Objetiva, 2007.
- FRANCA S. J. *Imitação de Cristo*. RJ: Agir, 1953.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira, vol XIII. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção de Jayme Salomão. RJ: Imago, 1996.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, Escrita e Poder*. SP: Martins Fontes, 2003.

- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: OLIVEIRA, José Osório de. *Ensaístas Brasileiros*. Lisboa: Livraria Bertrand, sem data.
- JACOBSON, Roman. Lingüística e Poética. In: *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes.SP: Cultrix, 1971.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo – diário de uma favelada*. SP: Ática, 1997.
- JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos e reflexões*. RJ: Editora Nova Fronteira, 2ª edição, copyright , 1961, 62, 63, by Random House, inc.
- KAYSER, Wolfgang. Formas de Apresentação In: *Análise e interpretação da obra literária*. 5ª edição portuguesa. Vol I. Armênio Amado, editor, Sucessor – Coimbra, 1970.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. SP: Editora Ática, 1986.
- _____. *Para ler Benjamin*. RJ: F. Alves, 1976.
- LIMA, Sílvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Coleção Stvdivm. SP: Saraiva & Cia, 1946.
- LIMA, Luiz Costa. *A Aguarrás do tempo*. RJ: Rocco, 1989.
- _____. *Pensando nos trópicos*. RJ: Rocco, 1991.
- _____. *Mímesis e modernidade – Formas de sombra*. SP: Paz e Terra, 2003.
- MONEGAL, Emir R. Para uma nova poética da narrativa. In: *Borges: Uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São paulo; Perspectiva, 1980.
- _____. Uma poética do fantástico. In: *Borges por Borges*. São Paulo: L&PM, 1987.
- MONTAIGNE. *Vida e obra*. SP: Editora Nova Cultural, volume I e II, 2000.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. SP: Editora Ática, 2003.
- _____. Reflexões sobre o romance moderno brasileiro. In: O livro do seminário. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Affonso Romano de Sant' Anna (org). SP: LR Editores, 1982.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. SP: Editora Perspectiva, 1988.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, tomo I e II. Tradução Constança Marcondes César. SP: Papirus, 1994.
- _____. *Tempo e Narrativa*, tomo III. Tradução: Roberto Leal Ferreira. SP:Papirus, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

- _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. RJ: Rocco, 2ª Ed.2000.
- SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon – essais sur le roman*. Éditions Gallimard,(1956) 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. SP: Companhia das Letras, 2003.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O livre arbítrio*. Os grandes clássicos da literatura. SP: Editora Novo Horizonte, sem data.
- _____. *O mundo como vontade e representação*. RJ: Contraponto, 2001.
- _____. *Sobre a visão e as cores*. SP: Nova Alexandria, 2003.
- _____. *A arte de insultar*. SP: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A arte de ter razão*. SP: Martins Fontes, 2005.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. SP: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte/ Autêntica/Rio de Janeiro:Contra Capa Livraria, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*. Tradução e prefácio de José Paulo Paes. SP: Companhia das Letras, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. SP: Martins Fontes, 2003.
- _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Perspectiva, 2004.
- VERISSIMO, Luis Fernando. *O mundo é bárbaro e o que é que nós temos a ver com isso*. RJ: Objetiva, 2008.
- VV.AA. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. SP: Duas Cidades, 1977.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusóe* / Ian Watt. tradução, Mario Pontes. RJ: Jorge Zahar, 1997.