

# MULHERES SEM LUGAR: O PRINCÍPIO CONSTITUTIVO DAS PERSONAGENS FEMININAS DE CLARICE LISPECTOR

WOMEN WITHOUT A PLACE: THE CONSTITUTIVE PRINCIPLE OF THE FEMALE  
CHARACTERS OF CLARICE LISPECTOR

MUJERES SIN LUGAR: EL PRINCIPIO CONSTITUTIVO DE LOS PERSONAJES  
FEMENINOS DE CLARICE LISPECTOR

Rodrigo Fonte<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo de um breve panorama da produção literária de Clarice Lispector e, principalmente, da análise dos contos “O triunfo” (2005), “Trecho” (2005) e “Cartas para Hermengardo” (2005), publicados em revistas e jornais antes do grande evento literário que foi *Perto do coração selvagem*, o presente estudo tem o objetivo de demonstrar que desde os primeiros textos Clarice Lispector põe na cena do discurso ficcional personagens femininas enfrentando, solitárias, a angústia de existir para um outro masculino. Passando pelo drama de contornar as possibilidades de fracasso, até a experiência epifânica – ápice das narrativas claricianas –, vemos, mediante análise da composição dos referidos contos, em diálogo com as teorias de Antonio Candido, Benedito Nunes, Bernadete Grob-Lima e Regina Pontieri, que a constituição tanto da mística protagonista de *A paixão segundo G.H.*, quanto da crepuscular nordestina de *A hora da estrela* foi resultado de um projeto estético da jovem Clarice que buscou estabelecer um determinado perfil para suas personagens femininas, algo que torna sua voz autoral inconfundível no contexto literário brasileiro.

**Palavras-chave:** Narrativa. Personagem. Autor

**Abstract:** Starting from an overview of Clarice Lispector's literary production, and, mainly, from the analysis of the short stories "O triunfo" (2005), "Trecho" (2005) and "Cartas para Hermengardo" (2005), published in magazines and newspapers before the great literary event that was *Perto do coração selvagem*, the present study aims to demonstrate that since the first texts Clarice Lispector puts in the scene of the fictional discourse female characters facing, solitary, the anguish of existing for another male. Going through the drama of circumventing the possibilities of failure, until the experience of epiphany – apex of the clarician narratives – we see, through analysis of the composition of these tales, in dialogue with the theories of Antonio Candido, Benedito Nunes, Bernadete Grob-Lima and Regina Pontieri, that the constitution of both the mystical protagonist of *A paixão segundo G.H.*, and the northeastern twilight of *A hora da estrela* was the result of an aesthetic project by the young Clarice who sought to establish a certain profile for her female characters, something that makes her authorial voice unmistakable in the Brazilian literary context.

**Keywords:** Narrative. Character. Author

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: r.jill@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0961-4028>.

**Resumen:** Partiendo de un breve repaso de la producción literaria de Clarice Lispector y, principalmente, del análisis de los cuentos "O triunfo" (2005), "Trecho" (2005) y "Cartas para Hermengardo" (2005), publicados en revistas y periódicos antes del gran acontecimiento literario que fue *Perto do coração selvagem*, el presente estudio pretende demostrar que desde los primeros textos Clarice Lispector pone en escena el discurso ficticio al que se enfrentan los personajes femeninos, solitario, la angustia de existir para outro personaje macho. Pasando por el drama de sortear las posibilidades de fracaso, hasta la experiencia efínica – el vértice de las narrativas claricianas – vemos, a través del análisis de la composición de estos cuentos, en diálogo con las teorías de Antonio Candido, Benedito Nunes, Bernadete Grob-Lima y Regina Pontieri, que la constitución tanto del místico protagonista de *A paixão segundo G.H.*, como del crepúsculo nororiental de *A hora da estrela* fue el resultado de un proyecto estético de la joven Clarice que buscaba establecer un perfil de sus personajes femeninos, algo que hace inconfundible su voz autoral en el contexto literario brasileño.

**Palabras clave:** Narrativa. Personaje. Autor

*Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço.*

Clarice Lispector – *Água viva*

### Uma escritora à procura da própria forma

Clarice Lispector era uma figura estranha – assim, ao menos, a percebiam. “Uma personalidade crispada e lírica, que vivia intensamente tudo, inclusive o sofrimento”, segundo um dos depoimentos apresentados no documentário *Perto de Clarice*, de João Carlos Horta, lançado em 1982, cinco anos após a morte da escritora. Clarice era uma pessoa que “não rodava nos trilhos comuns; era perturbadora, muito original e incapaz de ser convencional”, de acordo outro depoimento. Naturalmente tais características também ajudaram a dificultar o acesso à sua obra, tida, desde a estreia com o romance *Perto do coração selvagem*, em 1943, como hermética pela crítica da época. Ao que alguns estudos sugerem, nem todos os leitores pareciam estar preparados para ter um encontro frontal com os seus textos – mesmo que a própria Clarice já demonstrasse, em certas crônicas, se afastar do peso de carregar o estigma da genialidade provocado por livros como *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Água viva* (1973). Até contos como “O ovo e a galinha”, que aparece pela primeira vez em *A legião estrangeira* (1964), considerado pela autora como uma de suas produções mais incompreensíveis, ou “O búfalo”, que encerra de maneira brutal o volume *Laços de família* (1960), causavam tamanho impacto que isolava Clarice no hall das escritoras “difíceis”.

Em entrevista à Revista *Língua Portuguesa*, o norte-americano Benjamin Moser, que após publicar a biografia da escritora se tornou o embaixador internacional de sua obra, afirma que o português de Clarice é “uma língua que ela mesma criou” (2010, p. 12). Para ele, a escrita dita “mística” que Clarice forjou guarda profunda relação com a sua expectativa de salvar a mãe de uma doença fatal – um segundo estigma que teve de carregar desde o nascimento e que, obviamente, estava fadado ao fracasso. Para Moser, a tradição mística judia reforça essa “escrita de salvação” (2010, p. 12), e que no final extenuou a autora. Inclusive ela já havia constatado na crônica “Adeus, vou-me embora!”<sup>2</sup>, que “escrever é um divinizador do ser humano” (LISPECTOR, 1999, p. 96). Não por acaso em outra crônica Clarice desabafa, desesperançada: “eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada [...] Há um grande silêncio dentro de mim” (1999, p. 76).

A questão da linguagem, em Clarice, é consequência de um drama íntimo; os altos e baixos de sua relação com a escrita literária beira, muitas vezes, a loucura. Na crônica “As três experiências” isso fica claro quando ela afirma:

A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisava de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós (1999, p. 101).

Querer dominar a palavra, para Clarice, seria como impedir a ocorrência do fracasso. A literatura passa a ser o único campo da vida em que não pode haver falhas – como acredita ter falhado na salvação da mãe –, e, no entanto, constata que também nesse aspecto o erro, o desvio são inevitáveis. Escrever, paradoxalmente, a afasta de si; por outro lado, abandonar o trabalho em busca do “eu” perdido a assusta: “Ando pouco recolhida, atendo demais ao telefone, escrevo depressa, vivo depressa. Onde está *eu*? Preciso fazer um retiro espiritual e encontrar-me enfim – enfim, mas que medo – de mim mesma” (1999, p. 365, grifo da autora).

Como bem observa Benjamin Moser, a sombra da falha que perseguiu a escritora recaía também na trajetória das suas personagens. Quando escrevia, ao mesmo tempo, *A hora da estrela* (1977) e o que viria a se tornar *Um sopro de vida*<sup>3</sup> (1978), Clarice se chocou ante

---

<sup>2</sup> Publicada originalmente em 1968 no *Jornal do Brasil*, e reunida a outras crônicas no livro póstumo *A descoberta do mundo* (1984).

<sup>3</sup> Livro publicado postumamente a partir da reunião, feita por Olga Borelli, dos trechos escritos de maneira esparsa por Clarice, que distinguia os fragmentos relacionados a *Um sopro de vida* aos do livro *A hora da estrela*

a possibilidade de também matar sua nova protagonista – assim como pretendia fazer com Macabéa, que (por coincidência ou não) morre da mesma maneira que Virgínia, personagem principal de seu segundo romance, *O lustre* (1946).

Ela não pudera salvar a mãe, mas ainda tinha esperança de salvar alguém, nem que fosse uma personagem descaradamente artificial como Ângela Pralini, e o desejo de Clarice – “Procuro alguém para lhe salvar a vida. Só quem me permite essa ação é Ângela. E ao salvar-lhe a vida, salvo a minha” – dá ao livro seu trágico esplendor. Não é mais um autor fictício falando. É Clarice Lispector (MOSER, 2009, p. 521).

Diante do que foi exposto, fica a nossa indagação: de que maneira começa a via crucis clariciana, marcada pelo significativo sofrimento – que também era motivo de júbilo – frente à relação com o outro, com a existência e não existência numa realidade sempre atordoante, e ao ato de escrever? Quando Clarice começa a delinear as suas tão peculiares vozes narrativas e personagens femininas?

Um caminho de análise possível nos leva às relações interpessoais, invariavelmente fracassadas nas narrativas de Clarice. Verificamos, por exemplo, que o fator determinante que faz acontecer, com todo vigor, a relação perturbada e perturbadora de Joana e Otávio, em *Perto do coração selvagem*, já estava embrionário nos primeiros contos, publicados em jornais e revistas a partir de 1940. Falamos especificamente do comportamento tolo que as personagens femininas apresentam diante dos homens – característica que tem a sua culminância, por exemplo, na experiência intelectual exegética que marca a união dos personagens Lori e Ulisses, do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969. Como observaremos em seguida, nesses primeiros contos, apesar da inexperiência tateante da autora, já existia a marca da elaboração de um método de composição que prima pelo fluxo de consciência, algo que viria a se tornar emblemático dentro do panorama da literatura brasileira a partir dos anos 1940, tanto quanto faria de Clarice a figura extravagante e complexa que se tornou.

### **O alvorecer de um triunfo**

Um ano depois do surgimento de *Perto do coração selvagem*, Antonio Candido considerou a obra uma manifestação diferente na literatura brasileira, com um texto que chegou a lhe causar certo choque por notar que o compromisso de Clarice era com a

---

colocando o nome das protagonistas de cada um no rodapé das folhas: Ângela Pralini para o primeiro caso; Macabéa, para a segundo.

linguagem, não somente com a chamada realidade empírica. Apesar de reconhecer a grande novidade literária que foi o romance, o crítico prefere defini-lo como uma “tentativa” de renovação, pois “nele a realização é nitidamente inferior ao propósito” (CANDIDO, 2011, p. 90). Era como se Clarice ainda não tivesse dado mostras de todas as capacidades literárias, indicadas pela sua performance enquanto ficcionista. Ainda segundo Candido,

a autora – ao que parece uma jovem estreante – 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 quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas (2011, p. 90).

A leitura que Candido faz de *Perto do coração selvagem* possui um caráter tão lacunar quanto à expressão trabalhada por Clarice ao longo do romance. Naquele tempo, ninguém sabia, afinal, de onde surgira aquela escritora que propunha um horizonte literário diverso das malhas do regionalismo que até então era tido como o mais profundo e rico movimento da nossa ficção, mediante o qual o Brasil de fato começou a conhecer o Brasil. Exemplo disso é a reação de Sérgio Milliet, o primeiro grande crítico de Clarice, que, embora também observasse a fragilidade com que a jovem “de nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida” (1945, p. 27) construiu o seu romance de estreia, enxergou nisso uma qualidade típica dos grandes poetas, que se deixam dominar pela linguagem, sem forçar o contrário. Para ele, mais valia no romance o fato de Clarice ter conseguido desenvolver “uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente” (1945, p. 30).

Os registros da fortuna crítica de *Perto do coração selvagem*, na sua grande maioria, giram em torno do alto grau de originalidade alcançado por Clarice em termos de intenção, mas que “falhou” no instante de corresponder às expectativas do próprio projeto. O fato é que o romance nada mais representa do que a concretização mais ousada (apesar de ainda prematuro, quem sabe?) de um trabalho que a escritora vinha elaborando há bastante tempo, quando ainda era uma jovem de vinte anos e que, “com uma timidez de ousada”, conforme se referiu a si na famosa entrevista para Júlio Lerner, em 1977, publicou o seu primeiro conto no número 227 da revista *Pan*, do Rio de Janeiro.

Intitulado “O triunfo”, o conto, em linhas gerais, trata do drama de Luísa, que experimenta profundo desânimo diante da lembrança de que na tarde anterior foi abandonada pelo marido, Jorge, sob a alegação de que ela o sufocava e não permitia, com sua tentativa insistente de manter diálogos banais, que ele se concentrasse para escrever.

De pronto, atendendo a conclusões óbvias, podemos inferir que esse casal nada mais é do que o germe de Joana e Otávio, Lóri e Ulisses, Macabéa e Olímpico. Há semelhanças na maneira como essas mulheres experienciam o relacionamento afetivo – sempre na base da submissão, do comportamento ora doce, ora agressivo e vingativo, que tem no homem o centro de sua existência, sem perder, com isso, a sua consciência reflexiva. São mulheres identificadas com a bipolaridade, tanto quanto pela tolice, pela fragilidade e pelo temperamento falsamente autocentrado. Conforme observa Regina Pontieri, “a elas muitas vezes se juntam homens deslocados da posição que culturalmente exercem como polo positivo da relação de oposição” (1999, p. 28). Às mulheres claricianas cabe um homem que lhes ilumine a existência, mesmo que eles sejam essencialmente mais fracos e obscuros do que elas. Nisso está a “estupidez” típica dessas personagens, aventada também por Pontieri.

No caso de Luísa, criatura por natureza nula, que “arrastava consigo um vácuo imenso na cabeça e no peito” (LISPECTOR, 2005, p. 13), existe o agravante – como também acontece com Joana – de não se reconhecer tão estúpida. Ao contrário do que sua sensação de vazio lhe exprime, há nela a certeza de uma potência transformadora, capaz de atrair para si um objeto de desejo. E desse modo é descrito o marido, como um objeto perdido acidentalmente, e que Luísa precisa recuperar para novamente se considerar plena – e aqui o sentido de plenitude nenhuma relação guarda com aquilo que usualmente se considera, enquanto um evento de completude, mas dentro dos contornos claricianos, segundo o qual é preciso que duas energias opostas, como o fracasso e o sucesso, a tristeza e a alegria, a morte e o nascimento, coadunem.

Luísa é a mulher oca que estranhamente consegue tornar a vida de seu marido um inferno – marido este que aparentemente manipula as suas emoções sendo frio, distante, imbuído de uma superioridade que, na sua concepção machista, o estatuto do próprio gênero lhe confere.

Havia sempre a ameaça de sua partida. Luísa, a essa palavra, se transformava. Ela, tão cheia de dignidade, tão irônica e segura de si, suplicara-lhe que ficasse, com tal palidez e loucura no rosto, que das outras vezes ele acedera. E a felicidade invadia-a tão intensa e clara, que a recompensava do que nunca imaginava fosse uma humilhação, mas que ele lhe fazia enxergar com argumentos irônicos, que ela nem ouvia. Dessa vez ele zangara, como das outras, quase sem motivo. Luísa interromperao, dizia ele, no momento em que uma nova ideia brotava, luminosa, em seu cérebro. Cortara-lhe a inspiração no instante exato em que ela nascia, com uma frase tola sobre o tempo, e terminando com um detestável: “não é, querido?” (LISPECTOR, 2005, 12).

É interessante notarmos que Luísa tem necessidade de confrontar a posição do marido; é o que de fato faz dela um ser. Usando de uma constatação do filósofo Maurice Merleau-Ponty acerca das polaridades nas relações humanas para interpretar a postura das personagens claricianas, Regina Pontieri afirma que nelas “reconstrói-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca, mas, ao contrário, como condição de possibilidade de construção de um *eu* que seja o avesso do outro” (1999, p. 29, grifo da autora).

A assimilação conflitante do eu do outro, enfim, é o grande travejamento das narrativas de Clarice. Para a protagonista de “O triunfo”, se notar apartada do outro elemento, que a realiza para si mesma, ou valida o seu estar-no-mundo, é tão assustador e avassalador quanto enfrentar o silêncio. Aliás, em várias passagens aparece a palavra “silêncio” para emoldurar um instante de percepção da personagem: ele torna a batida das 9 horas da manhã pelo relógio alguma coisa muito próxima de um grito estridente, que faz Luísa despertar, no início da história, para a verdade de seu novo estado de mulher solitária; é “absoluto como a morte” (LISPECTOR, 2005, p. 11), e por isso passível de questionamento.

Antes mesmo de querer delinear as razões pelas quais Jorge a abandonou (assinalado pelo silêncio da casa), Luísa deve dominar os sinais torturantes do seu silêncio interior. É ele que explicita o castigo impingido pelo marido, que reclamava precisamente de sua falta de sossego, insurgindo contra a tendência de Luísa à tagarelice simplória e absurda. Estar aprisionada no vácuo da solidão – logo, no do silêncio – é, para a protagonista do conto, o pior dos agravos impostos por um humano a outro. Por isso consegue camaleonicamente ser o que Jorge precisa que ela seja no instante agudo do conflito entre os dois – o instante em que todo castelo de ilusões construído pelo casamento pode ruir: “Ela, calada, defronte dele. Ele, o intelectual fino e superior, vociferando, acusando-a, apontando-a com o dedo. E aquela sensação já experimentada das outras vezes em que brigavam: se ele for embora, eu morro, eu morro” (LISPECTOR, 2005, p. 12).

Difícil evitar a remissão a uma passagem importante do início de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em que Lóri descobre, estupefata, que, uma vez conectada a Ulisses, não pode se desvencilhar dele, sob pena de perder, com isso, o melhor de si:

E agora a angústia vinha porque de novo descobria que precisava de Ulisses, o que a desesperava – queria poder continuar a vê-lo, mas sem precisar tão violentamente dele. Se fosse uma pessoa inteiramente só, como era antes, saberia como sentir e agir dentro de um sistema. Mas Ulisses, entrando cada vez mais plenamente em sua vida, ela, ao se sentir protegida por ele, passara a ter receio de perder a proteção (LISPECTOR, 1998, 18-9).

Como fonte germinal de Lóri, Luísa quer investigar as razões que a motivam a tornar o parceiro o seu porto. Em tal busca, as personagens femininas de Clarice mergulham numa espiral cujo termo é o controle da consciência do deslocamento sobre a ameaça de uma estagnação. Assim, fazendo jus a uma espécie de território comportamental desenvolvido por Clarice, é que Joana, outra mulher que encara as camadas do que há de mais ardiloso e decadente na existência (para depois dar uma reviravolta ascendente em sua trajetória), interrompe a crise com os homens empreendendo, nas últimas páginas de *Perto do coração selvagem*, uma dupla viagem (exterior, de navio, para algum lugar desconhecido, e interior, num *de profundis* extremo e cortante). O mesmo acontece com as protagonistas subsequentes de Clarice: Virgínia, do romance *O lustre*, que, para se salvar, escapa da modorra de Granja Quieta, cidadezinha onde nasceu e foi criada, e Lucrecia Neves, de *A cidade sitiada* (1949), que sai da provinciana São Geraldo por perceber que não consegue acompanhar internamente o crescimento abrupto da cidade. Essas três primeiras grandes personagens de Clarice estão imbuídas de um nomadismo que as faz ter um lampejo de aprendizado, ou, ainda, a libertação do aprisionamento no outro através do encontro com o que há de mais intenso e desconcertante nelas mesmas. Vale lembrar que isso ocorre, também, com o personagem Martim, de *A maçã no escuro* (1961), que sai à esmo, em fuga, desde que imagina ter assassinado a namorada, até se estabelecer numa fazenda onde o amor repentino de duas mulheres o conduz à constatação dolorosa de que a única redenção possível está no domínio da linguagem e da criação.

Entre partir e ficar, Luísa, ser embrionário de todos os personagens memoráveis citados, opta pela segunda opção. A intenção é testar o seu poder sobre a memória de Jorge – e com isso, quem sabe, inspirá-lo ao retorno. Presente, no entanto, que isso não se concretizará. E é nessa passagem da narrativa do conto, quando, ainda sentada na cama duas horas depois de desperta, fixa os olhos numa pintura marinha, cuja “água com tal impressão de liquidez e mobilidade” (LISPECTOR, 2005, p. 13) nunca havia sido notada, que nós encontramos pela primeira vez o que seria, mais tarde, tratado como a “epifania clariciana”.

Nas palavras de Olga de Sá, a escritora “jamais usa o termo epifania e se tem consciência deste processo, não o demonstra explicitamente” (2000, p. 194), mas insere em suas ficções, à maneira de James Joyce, “elementos epifânicos” representados “[n]a visão transfigurada, [n]o deslumbramento da beleza mortal, [n]a contemplação, [n]o silêncio sagrado, [n]o som dos sinos do sonho, [n]a explosão de alegria profana, [n]a revelação da vida, [n]o arroubo, [n]a aparição do anjo, [n]a glória” (2000, p. 194).

Ver a beleza das águas pintadas num quadro pendurado na parede do quarto confirma, para Luísa, que Jorge não voltará. E, como que sugada pela imagem, provoca uma interseção entre a figura e o fundo e concretiza em si o que o quadro reproduz: lava o rosto, toma um longo banho e desperta para um recomeço, para uma nova concepção de si enquanto mulher. O banho, funcionando como batismo, é o fator inaugural da mulher que Luísa gostaria de ter sido genuinamente para Jorge – e (como não poderia deixar de ser) falhou: a que, apesar de submissa ao marido, exerce tamanho controle sobre as atividades domésticas que aprisiona o homem na rede da presteza feminina.

Semelhante ao périplo místico da personagem Ana, do conto “Amor”, presente em *Laços de família*, Luísa, feita a passagem pelo umbral da epifania, retorna, fechando um ciclo obsessivo, ao cotidiano sufocante delimitado pela ausência do outro. A última frase do conto, por sinal, deixa evidente a transformação triunfal sofrida pela personagem, mesmo retornando ao seu lugar de origem: “Ele voltaria, porque ela era a mais forte” (LISPECTOR, 2005, p. 15).

### Claricianas mulheres

Em 1941, ano seguinte à publicação de “O triunfo”, a revistas *Vamos Lêr!* e o jornal *Dom Casmurro* trazem em suas páginas, respectivamente, os contos “Trecho” e “Cartas a Hermengardo – primeira parte<sup>4</sup>”, narrativas em que a futura autora de *Perto do coração selvagem* verdadeiramente começa a dar mostras de sua busca estética, no sentido de não mais se deter a determinados enquadramentos da linguagem literária mais próxima do naturalismo e do realismo, em voga, ainda.

Em ambos encontramos mulheres enfrentando os mesmos dilemas já pontuados em “O triunfo”, com uma ou outra variação. Em “Trecho”, Flora aguarda ansiosamente a chegada de Cristiano num bar. E nesse instante, cuja extensão temporal não conseguimos medir, mas que para a personagem parece longo, acompanhamos uma série de reflexões em torno da honestidade do namorado. Novamente há um elemento feminino à princípio alienado, que se mostra vulnerável às questões da realidade, e que por isso precisa ter a validação do sujeito masculino. A possibilidade de ter ido à toa ao encontro marcado a amofina – não pela falta de Cristiano, mas pela má impressão que isso causaria nos demais clientes do bar.

---

<sup>4</sup> Esse conto foi dividido em três partes, publicados separadamente, em dias diferentes, na mesma revista.

Como também é comum nas personagens de Clarice, existe um egocentrismo que as faz acreditar ser o foco da sondagem alheia. E neste detalhe, um outro traço da duplicidade dessas figuras, que tanto querem ser notadas (enquanto elemento atrativo pela misteriosa postura nas relações sociais), quanto não notadas (de modo que possam gozar da tranquilidade de ser o espectador da existência e, assim, lançar sobre o outro o peso dos seus juízos). Segundo Bernadete Grob-Lima,

as personagens femininas de Clarice Lispector, quase sempre, são dominadas por um estado de languidez e sensualidade, porém são resistentes psíquica e fisicamente. Elas nunca se abnegam de si, mesmo entre mãe e filha. O discurso feminino é marcado pela falta de racionalidade e sentimentos autênticos. Vemos essas características nos diálogos entre Joana e a tia (*Perto do coração selvagem*), Lucrecia e Ana (*A cidade sitiada*), Virgínia e Esmeralda (*O lustre*), Ermelinda e Vitória (*A maçã no escuro*), Macabéa com suas companheiras de quarto (*A hora da estrela*) etc. Há uma tensão que reflete o desconhecimento delas de como a racionalidade abre perspectivas (2009, p.52).

Para a pesquisadora, não há exatamente, na escritura de Clarice Lispector, uma crítica à opressão vivida pela mulher, tampouco uma autoafirmação frente às figuras masculinas. Não se trata, portanto, de um confronto sexista o que vemos encenado nos contos e romances. Na construção de tais mulheres há uma luta psíquica arrebatadora, marcada pela tentativa dessas personagens de vencer o tédio, a solidão, o cotidiano sombrio que parece lançar problemas tanto à existência nos termos da intimidade quanto nos da experiência social.

Na obra de Clarice Lispector, a maioria das personagens femininas não consegue se libertar da cultura social, vivenciada no núcleo familiar, que interfere negativamente no processo de *personalização da consciência*. A evanescência do objeto amoroso é uma evidência da *endosse* do dinamismo psíquico e do pensamento estereotipado que turva as ideias individuais antes de elas serem pronunciadas. É este o destino de Lucrecia (*A cidade sitiada*), Ermelinda e Vitória (*A maçã no escuro*) e Virgínia (*O lustre*). Impossibilitadas de abandonar as convicções de sua gênese, restringem a capacidade de amar; e o trabalho delas consiste em organizar e usar o esforço de outros (GROB-LIMA, 2009, p. 62 – grifos da autora).

Percebemos, então, no conto “Trecho” a personagem Flora movendo-se de um polo a outro das emoções, numa atitude experimental quanto à própria capacidade de eliminar da consciência a sensação perturbadora de que está na mira dos olhares e dos comentários alheios. Inverte, portanto, a situação internamente sofrida ao reiterar, como quem se dirige a um grande público, que toda e qualquer falha é de Cristiano. Afinal, “ele lhe avisara que sua

vinda constituiria o grande fato, o acontecimento máximo de suas vidas. Por isso ela entrou no bar da Avenida, sentou-se junto a uma das mesinhas da janela, para vê-lo, mal apontasse na esquina” (LISPECTOR, 2005, p. 23). Para Flora, a espera é pontuada pelo fluxo de entradas e saídas de gente, como se todos percorressem com singular desenvoltura e conforto as linhas entrecruzadas do tempo enquanto ela permanece estagnada, no aguardo do acontecimento de sua vida, que é encontrar Cristiano:

Ah! Cristiano, venha logo. Todos contra mim... Tenho vontade de chorar, porque hoje é um grande dia, porque hoje é o maior dia da minha vida. Mas vou conter em algum cantinho escondido de mim (atrás da porta? que absurdo) tudo o que me atormentar até a chegada de Cristiano. Vou pensar em alguma coisa. Em quê? “Meus senhores, meus senhores! Eis-me aqui pronta para a vida! Meus senhores, ninguém me olha, ninguém nota que eu existo. Mas, meus senhores, eu existo, eu juro que existo! Muito, até. Olhem, vocês, que têm esse ar de vitória, olhem: eu sou capaz de vibrar, de vibrar como a corda esticada de uma harpa. Eu posso sofrer com mais intensidade do que todos os senhores. Eu sou superior. E sabem por quê? Porque sei que existo (2005, p. 25).

Nesse ponto podemos retomar o final de “O triunfo”, quando Luísa enfim confirma a sua existência na realização de atividades corriqueiras – sem precisar se retirar de sua sagrada solidão –, não como quem vive alheia ao transcorrer das horas e das ações necessárias para sobreviver, mas como um ser pensante e sensível, portanto livre e superior. Mas a descoberta desse poder que, para Luísa, configuraria o término de sua agonia, uma vez que recuperou a certeza quase perdida de que Jorge voltaria ao seu convívio, para Flora é o retorno ao ponto de partida. Se a experiência epifânica da água, em Luísa, serviu para que ela recobrasse os sentidos, em Flora, o líquido – um refresco de café bebido por sugestão do garçom – lhe causa náusea ao ponto de ter de vomitar. E no ato de colocar todo o mal-estar físico para fora, também por sugestão do garçom, a mulher fica intimamente vazia e pronta para retomar sua afirmação doentia de que Cristiano faltará ao encontro.

Num importante estudo presente no livro *O dorso do tigre*, Benedito Nunes, para quem a ficção de Clarice se insere no contexto da filosofia da existência, defende a teoria de que as suas personagens estão sempre às vias de uma experiência excepcional, e que esta – chamada por Olga de Sá e por tantos outros teóricos de “epifânica” – se dá como uma náusea. Segundo o filósofo,

o significado da náusea, mais transtornante do que a angústia, não é simples descoberta da existência, como fato irreduzível, absoluto. E, também, a descoberta de que este fato é contingente, totalmente gratuito, reduzindo-se ao Absurdo, que nenhuma razão, nenhum fundamento

podem eliminar. A consciência, embebida no Absurdo, descobre-se supérflua, irrelevante. Sua liberdade paralisada apenas esboça, como nas emoções violentas, uma recusa, uma reação de fuga, que então se manifesta pelo desejo de vomitar: a náusea (2009, p. 96)<sup>5</sup>.

A náusea, que de acordo com o romance de Jean-Paul Sartre surge do reconhecimento da gratuidade absurda e absoluta do universo pelo indivíduo (fato aludido por Nunes), é, em Clarice, o confronto *tête-à-tête* com o nada, com a irrealização das coisas captadas e projetadas pela consciência, necessitando, por parte das personagens, de um movimento racional capaz de desdobrar as emoções (ou a inconsciência) mediante escavação das possibilidades da expressão. Então, indo um pouco além do campo meramente narrativo das composições de Clarice, devemos lançar alguma luz sobre determinados pontos da constituição desses seus primeiros contos, na tentativa de provar que a originalidade de seu estilo, aventada, como dissemos, por Antonio Candido e Sérgio Milliet quando do aparecimento de *Perto do coração selvagem*, não foi algo totalmente espontâneo, mas trabalhada paulatinamente.

Percebe-se, pois, que aos poucos Clarice abandona a escritura de um evento em linha reta, com um começo e um final bem definidos, para criar possibilidades de significação mais poéticas, ou seja, menos comprometidas com o repertório narrativo nos moldes realistas. Basta que comparemos as frases iniciais dos contos “O triunfo” e “Trecho” para que possamos ter uma dimensão mais clara do que ora afirmamos.

O primeiro abre com um acontecimento externo e inerente à protagonista, embora a atinja diretamente: “O relógio bate 9 horas. Uma pancada alta, sonora, seguida de uma badalada suave, um eco. Depois, o silêncio” (LISPECTOR, 2005, p. 11). A imagem construída está evidente, o leitor pode fazer uma ideia do que ocorrerá em seguida: certamente alguém despertará – o que se confirma no parágrafo seguinte, em que encontramos Luísa estendida na cama como quem está habituado a dormir sempre só. Está ainda “crucificada pela lassidão” (2005, p. 11). Semelhante recurso mostra Clarice ainda presa à necessidade de se fazer entender pelo leitor, a conceder-lhe elementos textuais sem muito refinamento literário. O conto começa de modo descritivo, realizando o cenário do evento nos seus mínimos detalhes.

---

<sup>5</sup> Em entrevista concedida para os escritores Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Clarice comenta a impressão dos críticos de que os seus textos tinham influência existencialista. E explica: “Minha náusea é sentida mesmo, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava quando tinha que beber. Pingavam limão na minha boca. Quer dizer, eu sei o que é náusea no corpo todo, na alma toda. Não é sartreana” (LISPECTOR, 2005, p. 151).

No conto “trecho”, o mesmo não se dá. Logo nas primeiras linhas o leitor já está inserido no interior dos pensamentos de Flora: “Realmente nada aconteceu naquela tarde cinzenta de abril. Tudo, no entanto, prognosticava um grande dia” (2005, p. 23). O curioso é que de chofre o narrador (perspectivado pela personagem) anuncia que “nada aconteceu”, apesar de tudo indicar que aquele determinado dia seria (ou deveria ser) especial. O leitor é lançado abruptamente na solução do drama antes mesmo de conhecê-lo. Pode, no entanto, desconfiar que ele se desenvolverá na circularidade da ação ou do pensamento de uma personagem, assinalada pela oposição nada/tudo. Só através dessas duas palavras, bem como pela presença do oblíquo “lhe”, já temos a certeza de que somos convidados a acompanhar *pari passu* o mergulho ao interior de uma pessoa pela própria pessoa.

Alguns estudiosos podem afirmar, não sem razão, que antes de Clarice escritores brasileiros importantes como Graciliano Ramos, em *S. Bernardo* (1934), ou Lúcio Cardoso, em *A luz no subsolo* (1936), já lançavam mão de recursos linguísticos que desvendavam a psique dos personagens, mas o que verdadeiramente há de extraordinário na literatura clariciana é a capacidade de constituir a imagem concreta do interior humano não pela revelação, ou pela contação, propriamente, dos sentimentos, mas pelo encobrimento destes, pela imersão corajosa no ponto mais obscuro do ser através de “certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo” (NUNES, 1995, p. 135). Dito de outra forma, tem-se nos primeiros contos de Clarice o recurso da utilização das questões do cotidiano como um ponto de apoio, de modo a não tornar a viagem ao interior das personagens algo ininteligível e, ao mesmo tempo, a lançar algo como a luz de uma sonda sobre aquilo que intimamente a perturba.

De todo modo a escritura de Clarice vai se elaborando pouco a pouco numa espiral, que ora pode ser ascendente, ora descendente – daí a observação de Benedito Nunes acerca da opção da autora de nos deixar *ad infinitum* no rodameio emocional das personagens. Da mesma forma que Luísa conclui sua travessia se reiniciando enquanto mulher, na certeza de que Jorge intuiria tal mudança e retomaria o casamento, Flora enfim experimenta a alegria de ver chegar Cristiano, com a diferença de que o tempo de espera (o “trecho” indicado no título) fez dela uma mulher diferente, não mais necessitada da presença masculina. E assim, o que estava prometido ser um dia maravilhoso, não passa de mais um, corriqueiro, comum.

Já no conto “Cartas para Hermengardo”, Clarice opta por não descrever uma narrativa, mas apresentar uma carta em que Idalina declara a essência do seu ser durante um breve, porém contundente, transbordar para o outro. Nessa narrativa, a autora retoma as imagens do sagrado a partir de palavras e expressões como “desejo de glória” (que é a

existência de Hermengardo para Idalina), “adoração” (a um ser puro e completo, como ele), bem como a sensação do (sempre possível) abandono a partir da “consciência tardia de que nós somos a única presença que não nos deixará até a morte” (LISPECTOR, 2005, p. 20). Aqui, a existência também é uma questão problemática, mas, ao contrário das duas primeiras protagonistas de Clarice, Idalina está acima de Hermengardo nas descobertas sobre os mistérios da vida e da morte.

A carta, cujo repertório não permite que afirmemos ser amorosa ou apenas fraterna, é escrita com a linguagem de quem pretende aconselhar didaticamente uma direção rumo à salvação. Eis, portanto, um sujeito que já atravessou, afinal, as veredas que cortam as bordas da impressão e da realidade – e pretende, por isso, ensinar ao outro que a saída para se compreender a violência da vida é ocupar-se do silêncio, do sentimento genuíno sobre as coisas e da diluição gradativa das palavras:

Senta-te. Estende tuas pernas. Fecha os olhos e os ouvidos. Eu nada te direi durante cinco minutos para que possas pensar na Quinta Sinfonia de Beethoven. Vê, e isso será mais perfeito ainda, se consegues não pensar por palavras, mas criar um estado de sentimento. Vê se podes parar todo o turbilhão e deixar uma clareira para a Quinta Sinfonia. É tão bela. Só assim a terás, por meio do silêncio. Compreendes! Se eu a executar para ti, ela se desvanecerá, nota após nota. Mal dada a primeira, ela não mais existirá. E depois da segunda, o segundo não mais ecoará. E o começo será o prelúdio do fim, como em todas as coisas (LISPECTOR, 2005, p. 21).

Nessa passagem encontramos a filosofia clariciana do “instante-já”, que seria, muitos anos depois, aprofundada em *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*. Torna-se mais um signo da ficção da autora a tentativa de mensurar o tempo. Quando Idalina alude à *Quinta Sinfonia*, nada mais quer dizer senão que o homem só se liberta pela compreensão do tempo – determinado sobretudo por brevíssimos instantes de silêncio (em Clarice também acontecendo como o “trecho” sugerido no título do segundo conto analisado; sendo, pois, a oportunidade que as personagens têm para mergulhar no estado pleno de reflexão e análise da intimidade). A música, então, como um evento marcado som e silêncio, transcorre pela marcação do tempo. Pensar no tempo é, sobretudo, querer voltar às origens – e renegar a invariabilidade da morte: “Eis que eu te ensinei a não matar. Erige dentro de ti o monumento do Desejo Insatisfeito. E assim as coisas nunca morrerão, antes que tu mesmo morras. Porque eu te digo, ainda mais triste que lançar pedras é arrastar cadáveres” (LISPECTOR, 2005, p. 21), conclui Idalina.

Vida e morte (ou, antes, vida-morte) são códigos de elaboração de uma linguagem em Clarice. O discurso assimétrico de Idalina, que começa louvando a existência de Hermengardo no mundo, para, depois, num desvio do aparente eixo temático, voltar sua atenção para a própria experiência, dá mostras de que os elementos com os quais nos deparamos em *A hora da estrela*, por exemplo, já estão latentes nos contos publicados antes de *Perto do coração selvagem*, e que a obra de Clarice, na verdade, “opera na verticalidade, por adensamento – e não horizontalmente, numa sequência de obras fechadas em sua individualidade” (PONTIERI, 1999, p. 24-5). Logo, o impacto que a linguagem clariciana causa está mais no fato de as palavras e as expressões escolhidas por ela nos conduzirem à necessidade sempre crescente de que haja o flagrante de um desnudamento humano do que na rasura que ela provoca nas expectativas que o leitor genuinamente faz sobre a relação entre imagem e discurso. Dito de outra maneira, a alternância dos critérios narrativos tradicionais que Clarice promove está muito menos relacionada com a transgressão das regras de uso da língua em si do que com a imediata resposta aos seus propósitos de investigar cada vez mais profundamente, através da carga simbólica da linguagem, a autocortante consciência de si.

### **Considerações finais**

Na cena da enunciação de Clarice Lispector, o que determina as ações de suas personagens é, pois, a necessidade aguda e brusca do rompimento com o outro, uma vez que, conforme procuramos comprovar, o maior dilema estético da autora (e, por que não dizer, dos actantes de suas narrativas) é encontrar meios, pela linguagem, de ultrapassar os conflitos gerados pela impossibilidade de manipular o tempo, a vida e a morte, em suma, a impressão de não pertencimento – bem como tudo que de certa forma os traduz, como o silêncio, o abandono e a solidão. Desde os primeiros contos a escritora investiga todas (ou quase todas) as condições de ascensão e de distorção do caráter humano, tanto no que isso carrega do êxtase inaugural e divino, quanto da violenta vivência do próprio desvio. Nas palavras de Benedito Nunes,

jamais triunfante, a escritura de Clarice Lispector, assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mística da coisa, sempre ameaçando-a com o risco de emudecimento, é uma escritura conflitiva, autodilacerada que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade (1995, p. 145).

Em suma, Clarice parece querer dar provas de que elabora os seus textos inconscientemente. Mas, como vimos, nos contos que antecederam *Perto do coração selvagem* há uma intenção narrativa muito nítida, o que põe em xeque a impressão de uma escrita com enredo esgarçado que a própria Clarice quis transmitir ao leitor. De fato, a frase lhe vem “feita”, conforme esclarece na já referida entrevista para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Durante o período de produção do primeiro romance, Clarice descobriu, enfim, que fundo e forma, nela, eram a mesma coisa, ou seja, precisava tomar notas das inspirações que lhe vinham, para só depois concatená-las e, assim, formar o texto como um todo.

Assim, a voz narrativa clariciana é pontuada pela procura de um método que melhor realize um estilo literário cujo fundo e cuja forma, primando pela quase ausência de intriga, escapam dos paradigmas da dicção da realidade – algo já latente na criatividade infantil da autora, que lembra, durante entrevista: “No *Diário de Pernambuco*, às quintas-feiras, publicavam-se contos infantis. Eu cansava de mandar meus contos, mas nunca publicavam, e eu sabia por quê. Porque os outros diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo...’. E os meus eram sensações” (LISPECTOR, 2005, p. 139).

Clarice tem por hábito estético “botar para fora”, como uma erupção, as questões íntimas do ser. Suas mulheres, sempre iniciadas em um não-lugar nas narrativas que lhes são correspondentes, a pretexto de uma superação de si, rompem, num acesso epifânico sucedido por algum estado de náusea, com o talhe conformista de seu cotidiano familiar, impregnado por um tipo orgânico de existência que perturba e descentraliza. Luísa, Flora e Idalina, portanto, inauguram uma sucessão de personagens prototípicos que, nas palavras de Anatol Rosenfeld,

encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual (2017, p. 45).

Isso posto, podemos afirmar que, mesmo movida por angústias pessoais para produzir a sua obra – e até mesmo se dizendo conduzida por rasgos de inspiração durante o processo criativo – Clarice Lispector se esforçou para construir um tipo de voz narrativa e

caracteres femininas singulares, que, sendo apenas funções no texto, pudessem minimamente se despir daquilo que a sua própria imagem pessoal carrega de representatividade junto aos seus leitores para, afinal, ficar sendo um convite à reflexão a propósito de uma exitosa experiência ficcional.

## Referências

- ARQUIVO N. *Entrevista com Benjamin Moser*. GloboNews. Setembro/2009.
- CANDIDO, Antonio. “Uma tentativa de renovação”. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp 87-93.
- GROB-LIMA, Bernadete. *O percurso das personagens de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- HORTA, João Carlos. *Perto de Clarice*. Documentário. Produzido por Embrafilme, 1982. 12:10min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ldYy92hRqIU>. Acesso em 17 de setembro de 2021.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Organização de Teresa Monteiro e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MOSER, Benjamin. “O idioma de Clarice”. *Revista Língua Portuguesa*, entrevista por Terciane Alves, ano 5, n. 59, setembro de 2010, pp. 10-3.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Benedito. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 93-134.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva: 2017, pp. 9-49.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Recebido em: 24/1/2022

Aprovado em: 19/5/2022