

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

UMA POÉTICA, UM PROJETO, O BRUXESCO E O AMOR: Do Existencial ao
Político em Clarice Lispector

ÉDER ALVES DE MACEDO

Porto Alegre

2023

ÉDER ALVES DE MACEDO

UMA POÉTICA, UM PROJETO, O BRUXESCO E O AMOR: Do Existencial ao
Político em Clarice Lispector

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção parcial do título de Doutor em Letras, na área de Estudos de Literatura, na Linha de Pesquisa de Teoria, Crítica e Comparatismo, sob a orientação do Profa. Dra. Cinara Ferreira.

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

de Macedo, Éder Alves
UMA POÉTICA, UM PROJETO, O BRUXESCO E O AMOR: Do
Existencial ao Político em Clarice Lispector / Éder
Alves de Macedo. -- 2023.
186 f.
Orientadora: Dra. Cinara Ferreira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Clarice Lispector. 2. Existencialismo. 3.
Poética Existencial. 4. Projeto Político. 5. Bruxesco.
I. Ferreira, Dra. Cinara, orient. II. Título.

ÉDER ALVES DE MACEDO

UMA POÉTICA, UM PROJETO, O BRUXESCO E O AMOR: Do Existencial ao
Político em Clarice Lispector

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção parcial do título de Doutor em Letras, na área de Estudos de Literatura, na Linha de Pesquisa de Teoria, Crítica e Comparatismo, sob a orientação do Profa. Dra. Cinara Ferreira.

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa.. Dra. Cinara Ferreira – Orientadora (UFRGS)

Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy(UFRGS)

Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)

Profa. Dra. Gabriela da Silva (FURG)

Profa. Dra. Regina Kohlrausch (PUC-RS)

Amo tanto, tanto.
Amo tudo a que me entrego: ensinar, cuidar, musicar, escrever, viver.
E todos que nessa entrega estão comigo.
Amo, mais que tudo, me entregar: sem medo, sem vergonha, sem mesmo
esperanças.
Apreendi contigo, meu amor.

A Joana.

Tenho muito a agradecer. Agradeço minha filha, Joana, minha esposa, Alessandra, minha mãe, Maria Zeli. Elas estão tão entranhadas em mim, que, em mim, me dou a alegria difícil de não me ser mais: ser elas, por elas - e, assim, encontro sentido. Agradeço meu pai, Jadir, meus irmãos Jader e Daiane, que amo e admiro e, por eles, me sinto amado e admirado. Agradeço a professora Dra. Cinara Ferreira, que sempre acreditou e confiou, e, nesse percurso, me trouxe calma, sabedoria e me ensinou que ensinar é mediar, capacidade sua que, de tão viva e arraigada, hoje acordo e me salta aos olhos que este trabalho é, finalmente, é - e isso lhe devo.

Agradeço a Profa. Dra. Eliana Inge Pritsch e o Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino por um dia terem também acreditado e confiado em mim.

Agradeço meus amigos, todos, por cada troca, cada sorriso, cada conversa existencial de boteco.

Agradeço a música, a literatura e a filosofia. Agradeço as obras de Clarice, Sartre, Beauvoir, Lukács, Marx, Federici, bell hooks. Essas agradeço por existirem.

Obrigado.

“Agora, como falarei de um amor que não tem senão aquilo que se sente, e diante do qual a palavra ‘amor’ é um objeto empoeirado?”

CLARICE LISPECTOR

RESUMO

Este trabalho apresenta um percurso do existencial ao político arraigado às obras do filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre e da escritora brasileira Clarice Lispector. Ele parte do princípio de que tanto o filósofo quanto a escritora executam projetos de ação política que surgem do indivíduo e de seu estar no mundo. As diferenças de ambos, o filósofo e a escritora, para tanto, são levantadas e, com isso, a forma literária, a consciência, o ser, o engajamento, as classes sociais, o marxismo, o existencialismo, a caça às bruxas são conceitos e fatos que se entrelaçam a este percurso analítico. Constrói-se, com isso, uma poética existencial que alia indivíduo e forma literária e segue para, assim, apreender a ação política na obra de Clarice Lispector. As obras *A paixão segundo G. H.* e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, são o foco, embora surjam, ao longo do trabalho, contos e romances da autora que contribuam para a análise. Nesse processo, desvenda-se um projeto literário e político em que o gênero, a caça às bruxas, as classes sociais, a forma do romance são instrumentos que, politicamente, reconfiguram o ser, o sagrado e o amor.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Existencialismo; Projeto Político; Poética Existencial.

ABSTRACT

This thesis presents a journey from the existential to the political that is rooted in the French existentialist philosopher Jean-Paul Sartre and the Brazilian writer Clarice Lispector. It starts from the principle that both the philosopher and the writer carry projects of political action that arise from the individual and from his/ her being in the world. The differences of both, the philosopher and the writer raise, therefore, the literary form, the conscience, the being, the commitment, the social classes, the marxism, the existentialism, the witch hunt, which, here, are concepts and facts intertwined with this analytical path. An existential poetics is constructed that combines the individual and literary form and proceeds to apprehend political action in the work of Clarice Lispector. The novels *The Passion According to G. H.* and *The Hour of the Star*, by Clarice Lispector, are the focus, although throughout the work short stories and novels by the author appear in order to contribute to the analysis. In this process, a literary and political project is unfolded by gender, the witch hunt, social classes, the form of the novel becomes instruments that, politically, reconfigure being, the sacred and love.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Existentialism; Political Project; Existential Politics.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 POR UMA POÉTICA EXISTENCIAL,.....	21
2.1 QUESTÃO DE FORMA	35
2.2 SITUAÇÃO I: A NARRADORA	44
2.3 SITUAÇÃO II: O ESPAÇO	70
3 O PROJETO POLÍTICO.....,.....	96
3.1 QUESTÃO DE CLASSE.....	122
3.2 O BRUXESCO E O PROJETO POLÍTICO DE AMOR.....	147
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS.....	178

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este é mais, mais um trabalho sobre Clarice Lispector¹. São muitos no Brasil e no mundo e, por isso, é difícil aqui ser original com uma escritora que em sua primeira obra, *Perto do coração selvagem*, em 1944, foi pauta de Antonio Candido e dada por ele como “performance da melhor qualidade” (CANDIDO, 1970, p.128). Candido, em sua genialidade, já predisse o que mesmo aqui a todo momento está posto: Lispector possui o “domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis” (CANDIDO, 1970, p.126).

E houve quem, ainda no início da carreira da escritora, imediatamente a ligasse a tendências de uma literatura moderna e mundial. Álvaro Lins apontou uma filiação: “nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virgínia Woolf” (LINS apud BOSI, 1987, p. 478). E mais tarde, junto a Alfredo Bosi, alocou a escritora no panteão literário brasileiro. Lins definiu o primeiro romance de Clarice como “um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal” (LINS apud SÁ, 1979, p. 33), já Bosi postulou que, com o lançamento de *A maçã no escuro* (1961), “a sua obra tem atraído o interesse da melhor crítica nacional que a situa, junto com Guimarães Rosa, no centro da nossa ficção de vanguarda” (BOSI, 1987, p. 478). Nessa linha, Eduardo Portela, em 1960, já apontava conexões profundas entre *Laços de Família* e *Dublinenses*, do irlandês James Joyce.

O próprio grande pesquisador da obra de Lispector, Benedito Nunes, em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, apontou características que fazem a estreia da jovem de 20 anos ir ao encontro da obra joyciana:

Pela agudeza com que descreve, do pensamento claro à cenesesia, os meandros da experiência interna, o primeiro livro de Clarice Lispector, cujo título é decalcado numa passagem de *Retrato do artista quando jovem*, tem marcantes afinidades com a perspectiva joyciana anterior a *Ulisses* (NUNES, 1995, p. 13).

¹ Nesse momento, não é válido aqui apontar aspectos biográficos de Clarice Lispector por razões que estão postas neste trabalho como projeto - no sentido existencial. Precisa-se, no entanto, de apontar que, embora nascida em Tchetchelnik, na Ucrânia, em 1920, Clarice veio para o Brasil enquanto bebê, e sua família estabeleceu-se no Recife. Iniciou sua carreira literária quando publicou *Perto do Coração Selvagem* (1944), obra ganhadora de prêmios, apesar de controversa devido a seus aspectos inovadores. Clarice publicou mais de doze títulos, dentre eles, *O Lustre* (1946), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Cidade Sitiada* (1949), *Laços de Família* (1960), *A Paixão Segundo G. H.* (1964), *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (1972) e *A Hora da Estrela* (1977). Ela faleceu em 1977.

Nem mesmo, pelo visto, a perspectiva joyceana é uma novidade neste trabalho. É de fato muito difícil, talvez impossível, ser original quando o assunto é Clarice Lispector. Uma vez em contato somente com a produção de contemporâneos da escritora, nos deparamos com a impressão de que tudo o que poderia ser dito sobre sua obra, talvez já tenha sido. E quando saímos do que a sua crítica contemporânea produziu, percebemos que não haveria como fugir das previsões de Alfredo Bosi: “Os analistas à caça de estruturas não deixarão tão cedo em paz os textos complexos e abstratos de Clarice Lispector que parecem às vezes escritos adrede para provocar esse gênero de deleitação crítica” (BOSI, 1987, p. 479).

Em buscas em bases de pesquisa pelo nome “Clarice Lispector”², surgiram centenas de resultados, entre livros, ensaios e artigos. Dentre esses, não posso esquecer Olga de Sá, estudiosa de Clarice, autora de *A escritura de Clarice* (1993) e *Clarice Lispector: a travessia do oposto*: responsável pelo levantamento de uma grande fortuna crítica, por análises inovadoras sobre os conceitos de epifania e paródia em Lispector, e presença constante e vital neste trabalho. Por outro lado, se uma vez delimitada a busca nestas plataformas para “Clarice Lispector e o existencialismo”³, esse número diminui consideravelmente.

Apesar do número menor, está claro que não há originalidade em fazer o que aqui é proposto: um imbricamento da filosofia existencialista com a obra de Lispector. Massaud Moisés, já há muito, na década de 70, em suas análises de *Laços de Família* e *A Legião Estrangeira*, direciona a cosmovisão da escritora à fenomenologia e ao existencialismo. Dentre os inúmeros pontos destacados por Moisés, está a relação entre existência e linguagem, que, segundo o crítico, são essenciais nesses contos. O tom bíblico, assim, para ele, específico da obra lispectoriana, “expressa uma das possíveis saídas para a náusea existencial, que acompanha a descoberta de que o homem ignora a própria razão de viver e é condenado a uma solidão incurável” (MOISÉS apud SÁ, 1993, p. 49).

Para além das fronteiras brasileiras, o escritor português Vergílio Ferreira, grande disseminador da filosofia existencialista, em “Existencialismo e literatura”, de

² <https://scholar.google.com.br/scholar?start=10&q=clarice+lispector&hl=pt-BR&as_sdt=2007>. Acesso em: 10 Fev de 2023.

³ <https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=2007&q=clarice+lispector+e+existencialismo&btnG=>>. Acesso em: 10 Fev de 2023

Espaço do invisível II (1976), põe Clarice no rol de escritores mundiais ligados à filosofia de Jean-Paul Sartre:

incluiria um Rilke, um Malraux, um Saint-Exupéry, um Becket, um Ionesco, um Manés Sperber; o Novo Romance, um Faulkner, um Styron, um Herman Hesse, um Herman Broch, um Malcolm Lowry, um Alfred Kern, um Robert Musil, Bernanos, talvez um Italo Svevo, uma Clarisse (sic) Lispector, um Osman Lins – e porque não um Hemingway?” (FERREIRA, 1976, p. 26, grifo nosso).

Mas nenhum outro foi tão fundo nesses imbricamentos quanto o filósofo Benedito Nunes - a ponto de seus livros *O dorso do tigre* (1969) e *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989) se tornarem bibliografia obrigatória de qualquer estudo, inclusive este, que investigue não só o existencialismo, mas qualquer viés filosófico sobre a obra da escritora. A náusea foi, com isso, revisitada por Nunes, pois é o tema principal de um romance fundador da filosofia, *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, e é um estado recorrente na obra de Clarice Lispector:

Sofia sente o estômago se encher de uma água de náusea ao ver de perto a cara de seu professor (“Os desastres de Sofia”). Diante de uma casa antiga, descolorida e vazia, que lhes diz algo inexprimível, o rapaz e a moça de “A mensagem” sufocam de angústia, “verdes e nauseados”. Contemplando de sua mesa, na sala de um restaurante, um velho idoso, “em plena glória do jantar, mastigando de boca aberta”, a personagem de outro conto (“O jantar”) é tomada “pelo êxtase arfante da náusea”. O espetáculo da violência - o rosto espancado de um homem preso, entre dois policiais - nauseia Daniel, que sente na boca um gosto de sangue. Nos instantes que precedem sua morte súbita, Virgínia experimenta uma “onda de enjoo”, que lhe revolve inexplicavelmente o estômago [em *O lustre*]. Martin [de *A maçã no escuro*] “já estava nauseado de ser gente” quando se entrega à polícia (NUNES, 1989, p.118-119).

Aos olhos de Nunes, muito antes desse aprofundamento, em *O dorso do tigre*, já se vislumbrava um conceito para um estado tão característico das obras de Sartre e da escritora. Essa náusea em Sartre é “quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência” (NUNES, 1976, p.94).

Essa é uma ponta de *iceberg* dos estudos de Benedito Nunes, que intermitentemente são suscitados nesta pesquisa - o que mais uma vez invalida a

novidade que me é cobrada. Entretanto, em minha defesa, afirmo que este, até aqui, é o trabalho de uma vida; um trabalho que tomou forma a partir de uma intuição de quando eu ainda imberbe entrava em contato com a literatura de Sartre e Lispector. Se esta me levava a estratos antes nunca visitados de minha percepção, de minha linguagem, de meu ser, aquele me jogava para a ação: para um lugar dentro de meu ateísmo, de meu ser-no-mundo, de minha liberdade, e de meu desejo, desde então, de mudar o mundo.

Sartre é o que sempre tive como um *grande homem*. Perdoe-me pelo termo *homem* que evito usar ao longo deste trabalho, por saber que de forma alguma se trata de uma entidade ou índice que represente a humanidade como um todo. Mas o uso, nesse momento, porque esse termo é parte de *minha* tradição, de conceitos conservadores que me rodeavam, e da minha demanda por, como homem, encontrar no mundo modelos de *grandes homens*. E não há como negar a relevância de um ser humano cujo funeral atraiu uma multidão de 50 mil pessoas.

O francês Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi filósofo, escritor, dramaturgo e ensaísta. Dono de uma vasta produção, foi celebridade no círculo intelectual francês e mundial. Em sua extensa obra e sua diversidade de gêneros, se manteve coerente à filosofia de seu complexo tratado: *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica* (1943). Mas, para Luiz Damon Santos Moutinho, foi a literatura que lhe deu esse *status* de celebridade - o que, dentro de minha vivência, concordo:

[...] dizer-se existencialista não passava tanto por conhecer as intrincadas frases de *O ser e o nada*, mas por saber de cor algumas falas de Orestes em *As moscas*, a célebre frase “o inferno são os outros”, de *Huis Clos*, os descaminhos de Mathieu e Marcelle em *A idade da razão*, o desespero de Antoine Roquentin em *A náusea*, o fracasso de Daniel em *Sursis* (MOUTINHO, 1995, p. 16).

Foi o contato, antes de ser um estudioso de Letras, com obras como *A náusea* e *A idade da razão* que me abriram para a filosofia existencialista. O absurdo apreendido por Antoine Roquentin passou a povoar meu mundo. O embate entre as liberdades de Mathieu e Daniel me trouxe para a minha realidade concreta: um jovem lidando com o próprio mundo e com o que para ele é no mundo dos outros.

De fato, a variedade de estímulos do processo que me tornou um estudioso de Letras não abafou a força do ethos existencialista com o qual eu tinha tido

contato. Mas, antes, necessito abrir um parêntese: necessito justificar a linguagem demasiado pessoal com que emolduro este trabalho.

A escrita pessoal está restrita à introdução e às considerações finais desta tese. Muito disso se dá pelo contato tardio com a obra de bell hooks. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, em alguns aspectos, embasa minha análise e propõe uma nova luz sobre o tema, mas principalmente surpreendeu-me (e me encantou) a carga pessoal e íntima já impressa no primeiro parágrafo do livro: “Quando eu era criança, tinha clareza de que não valia a pena viver se não conhecêssemos o amor. Quem me dera pudesse dizer que atingi essa consciência por causa do amor que sentia” (hooks, 2020, p.25).

A razão por que escolhi apenas emoldurar de pessoalidade esta tese não se dá só pelo meu encontro tardio com bell hooks, mas também por minha formação. O contato com uma produção acadêmica e com uma filosofia densas e toda a sua impessoalidade me possibilitaram singrar melhor na complexidade com a qual o ethos existencialista me desafiava. Apagar meu *eu* me permitia de fato *objetificar* meus objetos de estudo: imergir sem ser visto e isolá-los. Se este é o intuito da forma desta análise, preciso de emoldurá-la com esta pessoalidade a fim que seja então ressaltada minha ciência de que sou um homem branco, cisgênero, heterossexual, de classe média, e ciência de que isso realmente interfere, de muitas maneiras, no que aqui escrevo.

Nessa jornada, a força do ethos existencialista teve seu primeiro paroxismo em minha dissertação de mestrado: “Dos limites da existência: o existencialismo em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector”, defendida em 2014. Ela não foi, tal qual esta tese, emoldurada em pessoalidade, porém, ela é parte importantíssima da construção dos estudos aqui contidos, pois, nela:

elementos estruturais da narrativa são posicionados sob a lente da filosofia [existencialista], a fim de que uma análise existencial da narrativa [de *A paixão segundo G. H.*] seja proposta. Entrementes, a epifania e a escritura, o espaço, o tempo e o narrador, enquanto procedimentos e categorias constituintes da enunciação narrativa, são correlacionados e ligados aos conceitos e ao método de análise existencial de *O ser e o nada* (MACEDO, 2014, p.11).

Ela é, certamente, a parte de uma jornada - e parte desta tese. Em um primeiro momento, o objetivo aqui é dar seguimento à *poética existencial* iniciada em 2014 -

poética que ainda não era defendida como tal, mas brevemente sugerida nas considerações finais: a dissertação, diferente desta tese, busca criar procedimentos, não impor um sistema de análise. Outrossim, incluir a forma literária e propor esse sistema tanto dá conta da falta de originalidade que aqui salta aos olhos, quanto aumenta possibilidades: a criação de uma poética particular que se retroalimente e englobe a profundidade e a extensão de outros objetos. E é por isso que a continuidade e a ampliação desse projeto inicial fazem parte do projeto desta tese.

Quando da defesa da dissertação, a estrutura do romance, a complexidade e riqueza narrativa de *A paixão segundo G. H.* e os imbricados conceitos sartrianos de consciência, ser e liberdade se tornaram um mar abissal em que imergi. O narrador, o espaço e o tempo na narrativa, a epifania, os seres para-si e em-si, G. H., o quarto de Janair e a barata tomaram minha pesquisa e, com isso, me fizeram alguém que analisava uma estrutura em um romance e em uma filosofia, apenas.

É parte da minha materialidade, em 2013, as tais *jornadas de junho*, que iniciaram campanhas de perseguição à esquerda e a seus ideais progressistas, e contribuíram para o processo de *impeachment* (golpe) da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e para o fortalecimento de uma extrema direita no Brasil. Em 2019, assim, subia à presidência um até então pouco conhecido, mas há 28 anos deputado de extrema direita, Jair Messias Bolsonaro. Não há aqui espaço nem disposição para listar os impropérios, os desmontes, as desumanidades e as incompetências que presenciei. Para ilustrar, dentre os muitos absurdos, estão os 697.662 mortos por covid⁴, pandemia que assolou o mundo em 2020 e 2021, e a campanha anti-vacina por parte desse presidente da república⁵. Dentre os muitos absurdos, está o fato de o até então Secretário de Cultura do Governo, Roberto Alvim, em janeiro de 2020, plagiar, em pronunciamento que foi ao ar nas redes sociais, trechos de um discurso do Ministro da Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels⁶.

Uma materialidade histórica se interpôs entre mim e minha pesquisa: era preciso trazer à tona o que havia encontrado nesse mar abissal de estruturas, seres e subjetividades. Tanto quanto Sartre, cheguei em um momento em que era preciso dar uma ação política para meu empreendimento intelectual. Anne Cohen-Solal, em

⁴ <https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html>. Acesso em: 11 Fev. 2023.

⁵ <<https://www.estadao.com.br/estadao-verifica/bolsonaro-reproduziu-alegacoes-de-site-negacionista-ao-relacionar-aids-a-vacinas-da-covid-entenda/>>. Acesso em: 11 Fev. 2023

⁶ <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-01-17/secretario-da-cultura-de-bolsonaro-imita-discurso-de-nazi-sta-goebbels-e-revolta-presidentes-da-camara-e-do-stf.html>>. Acesso em: 11 Fev. 2023.

Sartre, aponta para a diferença entre o Sartre dos anos 30, “marginal, individualista e apolítico, [que] não mostrava o menor interesse pelo internacionalismo proletário dos primeiros comunistas franceses” (COHEN-SOLAL, 2005, p.19), e o pós-França sob domínio nazista, pós-Segunda Guerra Mundial: o Sartre da literatura engajada, o da revista *Tempos Modernos*, aquele que esteve no Brasil, em Cuba e na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, o filiado e desfilado ao Partido Comunista da França, o que prefaciou Franz Fanon e sua luta anti-racista e o biógrafo apaixonado de Jean-Genet, escritor e dramaturgo homossexual marginalizado na França.

Minha ação política é, então, aqui, observar a nítida ação de Sartre e desvendar a ação que está incrustada à obra de Lispector - isso sem abrir mão da forma. Não descartar a forma, com isso, é investigar os limites políticos de uma poética existencial.

Essa investigação está muito longe de pretender um julgamento sobre a obra lispectoriana - jamais ousaria, qualquer que fosse meu juízo, só 46.600 estudos aniquilariam minha empáfia em segundos. Sigo ao que Pierre Brunel, em “O facto comparatista”, chama de “nova crítica” e seu mérito: “o de ter mostrado que é menos importante julgar do que descrever a fim de compreender” (BRUNEL, 2004, p.41-42).

Resgata-se aqui, nessa linha, como um postulado comparatista, a lei da irradiação de Brunel. De acordo com ele, ela se dá quando “o elemento estrangeiro no texto pode ser considerado como um ponto irradiante, ficando, deste modo, justificado um tipo de aproximação que surge como específica. Pareceu-nos que esta irradiação podia ser evidente, mas que podia também, por vezes, permanecer secreta” (BRUNEL, 2004, p.44).

Nas considerações finais de minha dissertação, cometi um equívoco: presumi não ter encontrado o engajamento sartriano em *A paixão segundo G.H.*

Um projeto político-social é claro quando são levantadas as ideologias sartrianas: a liberdade, a responsabilidade e o engajamento são basilares de sua atuação em face de questões mundiais historicamente relevantes. Por outro lado, em Clarice Lispector, seu método esconde um engajamento: sua pesquisa metafísica processa-se circularmente. O foco ontológico apresenta-se reflexivo e acumulativo. A hipertrofia da consciência e sua imanência radical revelam uma subjetividade ampliada pela linguagem: a consciência do indivíduo reclama seu espaço frente à reificação do progresso. Assim, não há um claro engajamento político na escritora, mas sim uma íntima e humilde busca por resgate de estruturas subjetivas primordiais (MACEDO, 2014, p.186).

Uma vez imerso em um mar de estruturas ontológicas e existenciais, não tomei as precauções necessárias e não fui capaz de ver a irradiação do *sol negro* de Brunel: a irradiação que “pode ainda ser secreta, subterrânea. A dificuldade de ordem metodológica advém do fato de a lei da emergência parecer invertida. É por essa razão que é conveniente agir com toda a precaução e munir-se de algumas garantias” (BRUNEL, 2004, p.47).

E a garantia que me é dada, com este trabalho, é a possibilidade de emergir de *A paixão* e, uma vez distante, ver que irradiações do engajamento existencialista são raízes incrustadas na forma narrativa e discursiva em cada obra da escritora - tudo porque há, nela, um projeto tanto existencial, quanto político.

Jean Franco, em *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*, realiza a leitura de longe a que me refiro: em Lispector, “em seus romances e contos, mulheres protegidas que aceitaram sem resistência o ‘contrato sexual’, encontram-se repentinamente expostas em sua fragilidade devido a alguma simples ruptura da ordem cotidiana: o chofer não veio ou a empregada se foi” (FRANCO, 2005, p. 146). Para mais, brevemente, expõe tensões estéticas e sociais que se cruzam na obra de Lispector: epifania, privilégio de classe e alteridade.

Em todos estes textos, a ideia de que todas as formas de vida são iguais coloca violentamente em relevo a arbitrariedade das desigualdades.

A epifania que, inevitavelmente, os críticos assinalam na obra de Lispector é alcançada com plena consciência do coração selvagem que dá alento ao estético. Essa selvageria não se representa pela barata, pelo mendigo, nem pela jovem operária, mas pelos que ocupam o centro graças à marginalização do Outro (FRANCO, 2005, p. 148).

Observar e constatar esses e outros aspectos sociais, sob um viés de uma poética existencial, e, com isso, captar um projeto político arraigado à obra da escritora, é o objetivo desta tese. Entretanto, seria salto alto em demasia pretender abarcar toda a obra lispectoriana. Trato de dois romances que considero pontos distintos de chegada do seu projeto existencial e político. José Américo Mota Pessanha, no ensaio “Clarice Lispector: itinerário da paixão”, dá a *A paixão segundo G. H.* o caráter de fim de um percurso: “O caminho que Martim [*A maçã no escuro*] percorreu em parte, mas que somente G. H. trilhou até o fim. Como se todos carregassem ‘uma profecia dentro de si’. Que G. H. veio a cumprir” (PESSANHA

apud LISPECTOR, 1996, p. 314). Olga de Sá, por outro lado, revela que “houve quem achasse que ela [Clarice Lispector] se redimiou de certa alienação, quando escreveu *A hora da estrela*” (SÁ, 1993, p. 223).

Aqui, essas obras são tratadas como culminâncias de um projeto existencial e político, e como índices de uma poética que parte de questões eidéticas e ontológicas e as imbricam a forma histórica desses romances. Nesse ínterim, há obras satélites - satélites pois, nesta ótica, orbitam meus *corpi* principais e ratificam leituras, sínteses e posicionamentos: alguns contos de *Laços de família* e *Legião estrangeira*, o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, e mesmo crônicas, que Lispector publicou em *Do fundo da gaveta* e no *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973.

Com a análise dessas obras, questões existenciais e sociais são partes de um projeto que surge do existencial e do político e culmina em dinâmicas incrustadas à forma que vão da consciência e da subjetividade de classe até a construção e a inserção do novo na literatura brasileira.

A tese é composta de duas partes. A primeira é intitulada “Por uma poética existencial”. Inicia-se, nela, a problematização do conceito de literatura engajada e da noção sartriana de poesia e prosa, pela primeira vez defendidos por Sartre em *O que é a literatura?*, em 1948. O engajamento é aprofundado a ponto de que dimensões da linguagem e de conceitos muito caros ao existencialismo, como o projeto, a liberdade e a responsabilidade, sejam interligados e estabeleçam seu papel na construção desse recurso de análise.

Salienta-se que aqui se busca imbricar, na tessitura da tese como um todo, teoria e objeto, de modo que os limites entre eles não sejam evidentes, de modo que a poética existencial construída se concretize dentro de um movimento, dentro de uma ação analítica. Negou-se fazer blocos distintos de teoria e análise: essa poética existencial pretende-se como uma síntese, um resultante imediato de imbricamentos teóricos e analíticos.

No seu primeiro subtítulo, chamado “Questão de forma”, a forma romanesca é antes ligada ao engajamento e postulada como situação existencial. Nesse sentido, a dinâmica da narrativa é tanto considerada em sua função primordial quanto em seu papel histórico na modernidade. A forma literária, com isso, ganha o *status* de território em que tensões existenciais e formais se amalgamam a procedimentos de construção e de análise das narrativas.

Um dos objetivos do subcapítulo “Situação I: a instância narrativa” é situar na modernidade o papel dessa categoria formal, a instância narrativa. Ao mesmo tempo, pretende-se revelar e analisar elementos e recursos literários que lhe estão próximos: a epifania, o foco narrativo, o narratário. É nesse momento em que as obras lispectorianas surgem com mais intensidade: a matéria narrativa em *A paixão segundo G. H.* e em *A hora da estrela* corrobora o entrelaçamento entre os aspectos históricos empreendidos pela modernidade e o papel da instância narrativa enquanto ação existencial sobre o mundo.

O outro, os entes e os seres que o instituem são a matéria de análise do terceiro subcapítulo: “Situação II: o espaço”. O espaço, como categoria narrativa, é revisitado e problematizado enquanto construção existencial. Janair e Macabéa, personagens dos romances estudados, se tornam objetos de uma dinâmica que envolve questões profundas do ser. É dessa forma que, sobre essa abordagem do espaço, surgem os conceitos de subjetividade, pensamento-paisagem e performance.

“O projeto político” é a segunda parte da tese. As relações do existencialismo com o marxismo são, em um primeiro momento, observadas como formadoras dessa antropologia particular. E se procura entender, nesse processo histórico, a relevância dessa filosofia na formação de um ideário da segunda metade do século XX. É nesse sentido que a forma ressurge: o autor implícito torna-se uma categoria de análise e resultante dialógico, e expressão de um projeto existencial que transborda os limites do romance.

No subcapítulo que seguirá, “Questão de classe”, tanto quanto é abordado o conceito de classe social, esse conceito é interligado às obras de Lispector e às categorias de instância narrativa, espaço e autor implícito. A forma literária é, assim, um território de embate existencial e político: em Lispector, forma e conteúdo amalgamam-se na interseccionalidade classe, gênero e raça, portanto, em processos que extrapolam mesmo o conceito de classe.

Em “O bruxesco e um projeto político de amor”, vou até a caça às bruxas contada pela lente de Silvia Federici e investigo o processo histórico de desapropriação das mulheres em vistas do desenvolvimento do capitalismo. A partir disso, analiso a forma e o próprio conceito de romance. Com isso, busca-se estabelecer um olhar sobre a obra de Lispector que leve em conta um projeto

literário e político: o resgate de uma linguagem expropriada através do bruxesco e da reconfiguração do conceito de amor.

Ao lado de Jean-Paul Sartre, outros filósofos, críticos e ensaístas, além dos até aqui citados, estão entrelaçados à construção desta poética: Kierkegaard, o mais cristão dos existencialistas; Edmund Husserl, o fenomenólogo; Franco Moretti e a arte de ver de longe a literatura; Vergílio Ferreira, o existencialista português; Michel Collot, o pensamento-paisagem; Graciela Ravetti e sua performance; Georg Lukács, que não gostava de Sartre, mas aborda literatura como poucos; Michel Foucault, o poder, o biopoder e a política; Simone de Beauvoir, e a filosofia do feminismo; Fredric Jameson, um marxista quase existencialista; Judith Butler, seu feminismo e seus atos performáticos; Silvia Federici e as bruxas; Teresa de Lauretis e as tecnologias de gênero; e claro: um pouco de Karl Marx - e outros, muitos outros.

2 POR UMA POÉTICA EXISTENCIAL

Jean-Paul Sartre foi um filósofo de conceitos. Não bastasse o Existencialismo ter se tornado um conceito em si – talvez mais que um: uma bandeira de Sartre e de uma geração na França do pós-Segunda Guerra Mundial –, mesmo no interior de sua filosofia, houve conceitos que seguiram o destino da queixa do filósofo na célebre conferência de 1945, *O existencialismo é um humanismo*: “A maioria das pessoas que utilizam esse termo [o Existencialismo] ficariam bastante confusas para justificá-lo” (SARTRE, 2012, p.17).

O Existencialismo sartriano, entretanto, não foi só uma filosofia de conceitos, mas de frases em tons finais: “O inferno são os outros”, na peça *Entre quatro paredes*, “Somos condenados à liberdade” e “O homem é uma paixão inútil”, de *O ser e o nada*, a frase que dá título à conferência “O existencialismo é um humanismo”, mesmo evento em que proferiu célebre expressão “A existência precede a essência”. Cabe averiguar se isso ocorreu por integrar uma tendência na escrita filosófica francesa, ou por fazer parte de certa característica da escrita do autor, ou por ser um dos recursos que permitiriam a disseminação do Existencialismo pelo país e pelo mundo. A última justificaria, em parte, o sucesso de um homem cujas ideias se tornaram um dos eixos das tensões do mundo ocidental na segunda metade do século XX.

O grande alcance dos ideários existencialistas, no entanto, talvez tenha sido uma das causas de que certa hermenêutica equivocada, por vezes, caísse sobre a filosofia - e seus conceitos. Uma hermenêutica resultante do fato de que o romancista, o dramaturgo, o crítico literário, o ideólogo tomaram o lugar do filósofo. Sartre, por isso, não é só o filósofo da liberdade e, muito menos, a liberdade em sua obra é a mesma defendida nas obras de Adam Smith e John Locke ou a que está em discursos políticos da direita e da extrema direita brasileira. Nesse princípio reducionista, esqueceu-se, com isso, de que a densa filosofia de *O ser e o nada* e a liberdade defendida nessa obra acompanhou Sartre, com mais ou menos intensidade, em sua peça e em seu romance mais engajados, em seu posicionamento e crítica mais pontuais. A compreensão de uma coerência que o seguiu da primeira à última obra é o que pode provocar a investigação de conceitos e de frases finais do filósofo; e o que, nesse momento, nos faz ir à busca das ideias

que subjazem um dos conceitos mais polêmicos do existencialismo, o de literatura engajada.

No pós-Segunda Guerra, quando tanto Sartre quanto o existencialismo eram presença fundantes dos ideários ocidentais, a Guerra Fria, o Marxismo e as questões que envolviam os então chamados de países do Terceiro Mundo tomavam as manchetes. Foi a Guerra da Argélia, conflito pela libertação do país da colonização francesa, que trouxe à tona o militante Sartre e o redirecionamento de um arsenal teórico-filosófico que, a princípio, tinha como ponto de partida a consciência, o fenômeno, a subjetividade e suas implicações.

Em 1945, a militância sartriana apenas se restringia à criação da revista *Les temps modernes*, que contribuiu na elaboração de sua doutrina do engajamento. Já na década de 50, tem-se um estudioso do Marxismo, crítico à colonização e atento aos processos revolucionários que passam a surgir no Ocidente: “é para o Terceiro Mundo que Sartre vai voltar-se: apoio irrestrito a todos os movimentos de descolonização: guerra da Argélia, Cuba, guerra do Vietnã” (COHEN-SOLAL, 2005, p.103).

Depois de 1955, o filósofo iniciou uma série de viagens: China, Cuba e, em 1960, chegou ao Brasil. Sartre e Simone de Beauvoir, ciceroneados por Jorge Amado, visitaram cidades do país e realizaram a célebre conferência na ainda jovem Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, no estado de São Paulo. Nesse mesmo ano, o filósofo lança *Questão de método* e *Crítica da razão dialética*, obras em que

embora o filósofo mantivesse o sistema conceitual e a concepção fundamental do homem como indeterminação e liberdade, o ‘vir-a-ser’, de L’etre et le néant, suas novas obras desenvolvem a proposta de uma integração do Existencialismo ao Marxismo (ROMANO, 2002, p.67).

Luís Antônio Contatori Romano, em *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil*, continua sua síntese apontando que, para Sartre, nesse momento, interessava a união do materialismo histórico, como metodologia marxista, ao existencialismo e sua abordagem concreta da realidade, esta “pois é a filosofia capaz de ver o homem como sujeito da história” (ROMANO, 2002, p.68).

A amálgama de ideias, *grosso modo*, distintas, torna-se o projeto filosófico, político e, principalmente, revolucionário de Jean-Paul Sartre. E a necessidade de

não readaptar, mas sim trazer o Marxismo como uma transversalidade, uma matéria entrelaçada ao projeto humano existencialista, no Brasil, causou certa polêmica. O filósofo Fausto Castilho, responsável pela conferência em Araraquara, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, em 2013, afirmou que “A publicação [de *Crítica da razão dialética*] suscitou muitas dúvidas sobre a validade de suas teses. Nesta época, ele havia saído da condição de filósofo universitário para a de militante político” (BORTOLOTTI, 2013). Foi Castilho quem motivou a conferência, em que uma das principais teses de Sartre era a de que, antes de filósofos, os pensadores existencialistas deveriam se tornar ideólogos – o que parte do princípio marxista de que a superação da filosofia se daria no movimento não de interpretação do mundo, mas de sua transformação:

É assim também que, na minha opinião, os assim chamados filósofos da existência deveriam, de preferência, ser ideólogos da existência, pois representam um certo número de indivíduos, um grupo, uma tendência que busca valorizar e desenvolver algumas terras não exploradas pelo marxismo (SARTRE, 1986, p.45).

Entretanto, foi em outros eventos pelo Brasil que o existencialista elaborou uma reflexão sobre um tema, talvez, novo para sua filosofia: a literatura popular, assunto central nos debates que aconteceram no I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em Recife; na conferência na Universidade da Bahia e na conferência “Estética da Literatura Popular”, no Rio de Janeiro⁷. Embora tenha sido sua única vinda ao país, a estada de Sartre e Beauvoir foi de dois meses e meio.

A crítica brasileira não recebeu muito bem o conceito *literatura popular*, uma vez que, como princípio, estava nele uma readaptação do quociente estético de obra. Em síntese, a literatura seria um instrumento de denúncia e libertação e, para Sartre, seu valor estético não deve ser considerado se posto como obstáculo na relação escritor e leitor.

No congresso em Recife, Adolfo Casais Monteiro questionou o filósofo: “por que a literatura popular não poderia ser uma literatura difícil? Joyce ou Guimarães

⁷ A participação de Sartre e Beauvoir no I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, no Recife, aconteceu nos dias 12 e 13 de agosto de 1960. No dia 17, os filósofos participaram da Conferência “sobre Literatura popular no Salão Nobre da Reitoria da Universidade da Bahia. Público aproximado de 500 pessoas” (ROMANO, 2002, p.96). E no dia 26 do mesmo mês, já no Rio de Janeiro, Sartre palestra em conferência sobre *Estética da literatura popular* na Faculdade Nacional de Filosofia.

Rosa, por exemplo” (CASAIIS apud ROMANO, 2002, p.266). A problemática não foi solucionada, entretanto, na conferência do Rio de Janeiro, Sartre realizaria um esboço desse conceito aparentemente novo:

- Fazer um livro para contar a história de um pescador pobre do Nordeste brasileiro só será válido quando, ao mesmo tempo, refletir a condição do Sul do País, já em fase de industrialização, dando, portanto, o sentido total de uma realidade nacional, a fim de que possa retratar, fielmente, uma situação a ser compreendida por todos.
- Esse é um problema que, no plano estético, exige uma solução cuja boa realização constitui, exatamente, a problemática da literatura popular (SARTRE apud ROMANO, 2002, p. 267).

Sartre, realmente, buscou pensar uma literatura popular espelho da multiplicidade do Brasil da década de 60 e, no auge de seus fins revolucionários, visou a um “desaburguesamento” da produção artística dos trópicos. É nítido que o filósofo fizera um projeto do qual realizou defesa em sua estada no país.

Contudo, falou-se muito do filósofo e do ideólogo Sartre, mas é sabido que sua produção literária e teatral não só foi volumosa como de grande aceitação crítica. A literatura é parte de um empreendimento “piramidal” existencialista. Annie Cohen-Solal, em *Sartre*, aponta para o fato de que, pós-1945:

O empreendimento sartriano apresenta-se então segundo uma estrutura piramidal, organizada, graças à filosofia que, no topo, legitima o conjunto, em cinco zonas de influência que abrangem os ensaios críticos, as conferências, o teatro e o romance, o rádio e o cinema e, finalmente, o jornalismo (COHEN-SOLAL, 2005, p.33).

Na base há um “sistema de pensamento filosófico particularmente árido e de acesso bastante difícil” (COHEN-SOLAL, 2005, p.32), mas que povoa uma rede de ações, gêneros e pessoas. Perscrutar, assim, a filosofia sartriana seria ir ao centro de um empreendimento existencialista sobre o mundo e, portanto, chegar ao que Sartre pretendia ao defender seu conceito de literatura.

A primeira publicação da obra *O que é a literatura?* aconteceu na revista francesa *Les temps modernes* em 1947. Classificada como uma revista política, literária e filosófica, e conhecida como a revista de Sartre, foi o mais importante veículo francês de divulgação intelectual do período pós-Segunda Guerra Mundial. Teve seu primeiro número lançado em 1945 e, já nos primeiros anos de existência,

contou com a participação de expoentes da produção intelectual de sua época como Simone de Beauvoir, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Michel Foucault.

Em *O que é a literatura?*, Sartre se preocupa em estabelecer o papel do fenômeno literário tanto sob a lente do Existencialismo quanto frente ao panorama histórico da França e do mundo da metade do século XX – ao mesmo tempo, ele publica o texto “Situação do escritor em 1947”. Ambos os ensaios visam a traçar diretrizes de uma atuação da Literatura no cenário ocidental mundial pós-guerra.

Ao imbricar o Existencialismo à Literatura, Sartre parte de uma sólida – e polêmica – diferenciação entre poema e prosa. Para tanto, ele resgata conceitos e apreciações realizadas pelo Existencialismo até o momento: dentre eles, os ligados à Fenomenologia, estudo do filósofo alemão Husserl, sobre o qual Sartre debruçou-se e traçou a gênese de sua filosofia.

Em *O que é a literatura?*, funcionalizam-se tanto a prosa quanto o poema. Este refere-se a um jogo de percepção e imanência que extrapola a linguagem em si. No poema, há um processo de percepção imanente que, segundo Sartre, em *O ser e o nada*, é condição integrante da consciência.

O próprio conceito de consciência parte da tese fenomenológica de que ela mesma não se encontra em uma caixa: a consciência é um fluxo, é devir, é constante interação com aparições – com fenômenos. Moutinho sintetiza e afirma que a consciência “é uma intenção dirigida ao mundo” (MOUTINHO, 2003, p. 32). Assim, entra em questão um conceito basilar da filosofia sartriana, a intencionalidade.

Em *A transcendência do ego*, primeira obra filosófica de Sartre, o conceito de intencionalidade é uma estrutura constitutiva da consciência. Todas as percepções são tomadas pela consciência e, nela, são unificadas: “é porque eu posso dizer minha consciência e Pedro e Paulo podem falar de sua consciência, que essas consciências se distinguem entre si” (SARTRE, 2015, p. 20). Entretanto, aquém de se deter a esse fator individualizante, cabe à Fenomenologia apreender sua dinâmica *a priori* e, com isso, inferir um processo de evasão instituído como totalizante do *Eu* – “pela intencionalidade, ela [a consciência] se transcende a si mesma, ela se unifica evadindo-se” (SARTRE, 2015, p. 21). Esse paradoxo é estendido quando, em *O ser e o nada*, Sartre afirma que “a consciência é um ser para o qual, em seu próprio ser, está em questão o seu ser enquanto este ser implica ser outro ser que não si mesmo” (2008, p. 35).

A consciência é um movimento que abarca a si e um estar para fora de si, univocamente; é um estar, refletida e irrefletidamente, tanto consciente de si e em evasão posicional sobre o mundo:

Se conto os cigarros desta cigarreira, sinto a revelação de uma propriedade objetiva do grupo de cigarros: são doze. Esta propriedade aparece à minha consciência como propriedade existente no mundo. Posso perfeitamente não "ter qualquer consciência posicional de contar cigarros. Não me "conheço enquanto contador". [...] E, todavia, no momento em que estes cigarros revelam-se a mim como sendo doze, tenho consciência não-tética de minha atividade aditiva (SARTRE, 2008, p. 24).

Entende-se "não-tética e tética" como, respectivamente, uma ação que está como constituinte e outra como foco da consciência. Sobre esse pressuposto, a consciência é uma dinâmica, um processo, uma ação unívoca que inclui uma consciência de si (não-tética) dirigida (tética) e que, com tal, legitima-se somente enquanto para algo. A consciência existe somente contanto esteja consciente de si e dos fenômenos-objetos que a cercam: para que os cigarros sejam contados há um processo que envolve tanto a consciência dos cigarros quanto da faculdade aditiva que está imersa nessa ação. É nessa dinâmica que o *eu* e suas implicações são compostos. O *eu* é uma síntese de ações e faculdades. Um *eu* consciente de si coleta seus *entes* no mundo, resultantes de faculdades e experiências, em um processo sobre sua *Erlebnis*, experiência de vida.

Eis uma das bases que constroem o engajamento sartriano e que constitui um dos temas de *A náusea*, obra que lançou Sartre à literatura: uma consciência consciente de si mesma joga-se sobre um mundo que experimentara os absurdos da guerra e que, então, criava suas possibilidades de reconstrução.

A náusea, de fato, não traz apenas consigo os preceitos do existencialismo, mas é a filosofia propriamente dita: uma filosofia que parte do nada e do absurdo e fomenta a ação humana. O protagonista, o historiador Antoine Roquentin, fixa-se na cidade de Bouville a fim de escrever a biografia do marquês de Rollebon, personalidade excêntrica, o qual vivera nessa cidade no século XVII. Entretanto, ao aprofundar-se na vida dessa figura histórica e se integrar à sociedade local, Roquentin depara-se com o desencanto e com a aversão perante o ser humano e sua condição: o absurdo e o nada existencial passam a infestar sua realidade imediata. Consequentemente, o personagem abandona seu trabalho e é tomado por

uma náusea profunda: somatização frente à ilogicidade da sua existência.

A *náusea* é a saga de um homem vítima da revelação de um absurdo: Roquentin é o ser livre angustiado por descobrir-se livre – angústia que lhe expõe a existência e conseqüente náusea. Benedito Nunes, filósofo e crítico literário, descreve a experiência da personagem:

A princípio se debatendo – estranheza em relação ao que o cerca, sentimento de inutilidade de seu interesse pelo passado como historiador, sensação de tédio, de vazio – Roquentin vai chegar, de inquietação a inquietação, ao grande abalo que será a descoberta da existência. É uma experiência que se alarga e se aprofunda, ora na surpresa com que percebe a densidade de seus sentimentos, a presença de seu corpo, o gosto de sua saliva, ou a repugnância pelo existir insistente de tudo (NUNES, 1989, p. 116-117).

A náusea é produto da percepção do vazio na consciência, do nada que envolve o ser dentro e fora, e, com isso, a revelação da contingência e da gratuidade do existir. Roquentin, uma vez ser humano, é condenado à liberdade e se vê no vazio de sua essência. O personagem choca-se com a existência além das significações humanas: “iluminada desse modo pela própria coisa, a consciência experimenta, ao mesmo tempo, a sua contingência, a sua superfluidade e o caráter irreduzível e injustificável do fato de existir” (NUNES, 1989, p. 118).

Nunes foi um dos principais críticos da obra de Clarice Lispector. E o primeiro a se aprofundar em temáticas exclusivamente filosóficas imersas na literatura lispectoriana. O filósofo, então, não deixou de perceber a náusea como um tema também da obra da escritora. Existe não apenas uma contemporaneidade, mas um *Zeitgeist* que une Clarice Lispector e Sartre – e que os faz ser o centro deste trabalho.

Benedito Nunes analisa, em três obras de Lispector, a ocorrência da náusea: 1. “Ana, personagem de ‘Amor’, um dos contos de *Laços de Família*, angustia-se ao ver um cego que masca chicletes” (NUNES, 1976, p.98); 2. “O segundo exemplo encontramos em Martim, de *A Maçã do Escuro*, o homem que se impõe a obrigação de não pensar, mas de ser” (NUNES, 1976, p.99); 3. “Em *A Paixão Segundo G. H.*, o desencadeante da náusea é uma barata que a personagem-narradora vê, no quarto da empregada, saindo de dentro de um banal guarda-roupa” (NUNES, 1976, p.100).

Ao final da análise das obras, o filósofo e crítico aponta para as diferenças da náusea, que mais que um estado é um princípio existencial, em Sartre e em

Lispector. No filósofo francês, ela é a descoberta do absurdo e da ausência de sentido na existência e consequente liberdade fundamental:

Justamente porque a náusea revela o Absurdo, é preciso criar o sentido que a existência não possui. Esse sentido, que deriva única e exclusivamente da liberdade, e é sustentado pelos nossos atos, impõe-se apesar da *náusea* e contra o absurdo (NUNES, 1976, p.101, grifo do autor).

Em Lispector, por sua vez, esse princípio é abertura para um aprofundamento em aspectos que constroem e desconstroem o *eu*. A náusea é uma ascese existencial: um movimento de gradual degradação do eu e dos estratos que o compõem – social, ôntico e ontológico.

Para Clarice Lispector a náusea apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro que, para a romancista, se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado na náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário (NUNES, 1976, p.101-102).

Há distinções que integram os processos que envolvem a náusea como marco existencial nos dois autores – o que deve ficar evidente é que em ambos, Sartre e Lispector, a náusea é um fundamento para a liberdade. Há nuances⁸ apontadas pela própria Clarice Lispector: “Minha náusea inclusive é diferente da náusea de Sartre, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava o que tinha que beber. Quer dizer, eu sei o que é náusea no corpo todo, na alma toda. Não é sartriana” (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p.205).

Entretanto, a despeito das diferenças, a náusea é um engajar-se; é uma plataforma condicional e condicionante na ação – é ação frente ao Absurdo. A consciência, em princípio, estabelecida enquanto fluxo, dinâmica e processo, alicerça-se engajando-se em face do nada. Sobre esse aspecto, nausear-se e engajar-se são a base de uma ação política em um sentido restrito: é o *a-priori* de uma evasão própria da consciência enquanto sistema e fluxo, enquanto um processo de desvelamento de uma realidade.

⁸ Essas nuances serão pontos mais além, neste trabalho, analisadas. Elas se referem antes a uma corporeidade que pode constituir conceitos intrínsecos a estudos de gênero que atravessarão os encadeamentos teóricos construídos nesta pesquisa.

Muito se tratou sobre o engajamento, mesmo antes da abordagem sartriana. A tese onze de Marx, “os filósofos apenas interpretaram o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (MARX, 2007, p.535), expõem tanto certa passividade intelectual até meados do século XIX, quanto um chamado para um tipo de engajamento. Seria equivocado, porém, afirmar que Marx deu início a um processo de reposicionamento do intelectual na sociedade, mas seu chamado reflete uma questão incrustada no próprio conceito de engajamento: o papel político da filosofia, da literatura, das ciências.

O papel político do engajamento, nessa perspectiva, é um plano sobre o qual atravessam relações de poder e transformação. Joan Scott, em “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”, aponta para o fato de que o ser político é um ente de disputas. Para configurar o gênero como categoria histórica de análise, ela primeiramente o situa como uma categoria política: “A alta política, ela mesma, é um conceito de gênero porque estabelece a importância decisiva de seu poder público, as razões de ser e a realidade da existência de sua autoridade superior...” (SCOTT, 2019, p.74). Adiante, as implicações referentes aos conceitos de ser e gênero serão abordadas; entretanto, nesse momento, interessa o conceito de político na perspectiva de Scott: as relações que são estabelecidas nas lutas pelo poder público. A política, se por um lado é mais externa e se refere a uma coletividade, por outro é também elemento próprio de um indivíduo, incrustada no humano, estruturada pelo engajamento: estar para a existência é estar engajado e estar para o mundo é ser um *ser da polis*.

Essas elucubrações dialogam com dinâmicas profundas da teoria existencialista e com a crítica literária de *O que é a Literatura?*. O *ser*, objeto de investigação do Existencialismo, é um objeto para a consciência. Se a consciência é um fluxo, um processo, uma dinâmica, o ser lhe está fora: é *para-si*. É que uma vez que o fenômeno, elemento para a consciência, possui como característica ser aparição, ser enquanto aparece, Sartre classifica a consciência em si como fuga e devir, é processo e síntese. Nessa medida, seu *ser* é um expandir-se sobre fenômenos imanentes e transcendentais. E se entendam como atributos da consciência os processos de imanência e transcendência: este se refere a uma projeção para além do *aqui*, um procedimento, a saber, inerente à linguagem a à construção do *Ego* como síntese; aquele, a um estar sensorial sobre o mundo, estar

para o *agora*, a um estar *em contato*. Ser é, portanto, um estar constante para o mundo: para si e para o coletivo.

Ao passo que o filósofo declara que “os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem” (SARTRE, 1948, p.61) e aproxima o poema, com isso, à pintura, esse gênero literário se dá como uma expressão do imanente, como expressão de um atributo da consciência, o qual não possui a linguagem em si. Segundo Sartre, é a frase-objeto que interessa ao poeta: “De facto, o poeta retirou-se com decisão da linguagem-instrumento; escolheu definitivamente a atitude poética, considerando as palavras como coisas e não como sinais” (SARTRE, 1948, p.62). Ele acrescenta que, para o poeta, as palavras são uma

armadilha para aprisionar uma realidade fugitiva; em resumo, toda a linguagem é para ele o Espelho do mundo. Daqui resultam importantes modificações que se operam na economia interna das palavras. A sonoridade, extensão, desinências masculinas e femininas, e o aspecto visual, conferem-lhe um rosto de carne que representa mais a significação do que a exprime (SARTRE, 1948, p. 63).

É o plano do contato, da imanência que, segundo o filósofo, interessa ao poeta: resgate de uma dinâmica *a priori* da consciência que apreende a palavra em sua imediaticidade. Ela, assim, torna-se a linguagem-instrumento, um arsenal imediato de fenômenos sonoros, sintáticos, morfológicos, que, muito antes de significação, é substância.

A palavra *substância* é categoria e tensão junto ao que, para Sartre, é inevitável: a liberdade, conceito de suma importância a todo o Existencialismo e que está arraigado à dinâmica da própria consciência e seu evadir-se. Ser livre, em Sartre, é condição *sine qua non* da existência humana; é a todo tempo estabelecer-se como fim sobre e além do processo de existir e de qualquer possibilidade de essência. Se “a existência precede a essência” humana (SARTRE, 2012, p. 18), a liberdade, com isso, é um atributo sobre o qual essas essências se erigem, e sobre o qual a consciência se dinamiza e estabelece as sínteses formadoras do *eu*. A liberdade, a rigor, consiste no fato de que

estou condenado a existir para sempre para-além de minha essência, para além dos móveis e motivos de meu ato: estou condenado a ser livre. Significa que não se poderia encontrar outros limites à minha liberdade além da própria liberdade, ou, se preferirmos, que não somos livres para deixar de ser livres (SARTRE, 2008, p. 544).

Ao mesmo tempo que a liberdade se estabelece como limite dela própria, o poeta a realiza estrita, em sua dinâmica menor. Ele parte de seu plano de imanência e, com isso, não atua apenas sobre a linguagem, mas também sobre o processo consciência-linguagem. Nesse prisma, ele se faz contanto em situação de imanência e a palavra se torna cristalização e substância de um fluxo: “A emoção transformou-se em coisa, adquiriu a opacidade das coisas; ficou oculta pelas propriedades ambíguas dos vocábulos onde foi encerrada” (SARTRE, 1948, p. 67).

O plano estético, na crítica sartriana, estabelece sua univocidade na imanência e na situação. O poema, com isso, é forma uma vez que é cristalização e substância de uma consciência. E há um ponto, aqui, a ser visto: a situação.

A *situação*, para o filósofo, é questão estruturante da liberdade. A partir desse conceito, Sartre problematiza seu próprio conceito de liberdade. Ao relacioná-la à facticidade, ele aponta para um voluntarismo imerso em seu conceito, o que ofenderia a realidade prática, o mundo em si, que, a princípio, parece ser mais agente sobre o ser humano que resultado de sua liberdade:

Bem mais do que parece “fazer-se”, o homem parece “ser feito” pelo clima e a terra, a raça e a classe, a língua, a história da coletividade da qual participa, a hereditariedade, as circunstâncias individuais de sua infância, os hábitos adquiridos, os grandes e pequenos acontecimentos de sua vida (SARTRE, 2008, p. 593).

O conceito de liberdade, de fato, tem carregado em si uma transformação histórica. Há uma polissemia que a toma e que é cruzada tanto pelos ideais individualistas do liberalismo de mercado quanto pelos ditames revolucionários do marxismo. Entretanto, Sartre propõe outro prisma: a liberdade é antes um atributo, é antes a construção de um projeto, é antes um jogar-se no mundo, do que uma execução, um exercer-se, um estar. Nesse sentido, ser livre está para o ser humano como a capacidade de construir-se “frente a”. O ser humano se consolida como livre enquanto se depara com o “ser possível” e esse possível se torna tal somente frente a algo, auxiliar ou adverso. A saber:

Determinado rochedo, que demonstra profunda resistência se pretendo removê-lo, será, ao contrário, preciosa ajuda se quero escalá-lo para contemplar a paisagem. Em si mesmo – se for sequer possível imaginar o

que ele é em si mesmo –, o rochedo é neutro, ou seja, espera ser iluminado por um fim de modo a se manifestar como adversário ou auxiliar (SARTRE, 2008, p. 593).

Em si mesmo, o rochedo não se coloca como um auxiliar ou adversário. Essa *tag* se dá em um processo muito mais complexo que a simples dinâmica evasiva da consciência: o *ser*⁹ humano é livre, pois é consciência consciente de si e que se joga para o mundo. E essa liberdade antecede a situação, que, por sua vez, estrutura-a, formaliza-a como ação. É nesse sentido que, reagindo às acusações de um pessimismo incrustado à sua filosofia, Sartre se defende:

Nestas condições, aquilo de que nos criticam não é, no fundo, nosso pessimismo, mas uma dureza otimista. Se as pessoas nos criticam pelas nossas obras romanescas nas quais descrevemos seres moles, fracos, covardes e, algumas vezes, inclusive, nitidamente ruins, não é apenas porque esses seres sejam moles, fracos, covardes ou maus: pois se, como Zola, declarássemos que eles já nasceram assim, devido à influência do meio, da sociedade por causa de um determinismo orgânico ou psicológico, as pessoas se sentiriam sossegadas e diriam: pois é como assim mesmo, não há nada que se possa fazer (SARTRE, 2012, p.32).

É a realidade concreta que interessa ao Existencialismo e, nele, segundo tal, o ser humano se faz – e o foco é, sim, esse ser humano concreto que, frente às situações que o tomam se constrói e, uma vez livre, não possui outra opção senão a de se construir.

Como uma filosofia da ação e como a ação sendo resultante da liberdade arraigada ao ser humano, o Existencialismo vai de encontro não apenas aos essencialismos, mas também aos naturalismos e aos determinismos que emergiram no século XIX e que moldaram um ser como produto de seu meio. Para Sartre, portanto, a subjetividade é o ponto de partida: se a escolha é uma interioridade e uma condição e o ser é não mais que exterioridade, logo uma síntese de suas ações, a subjetividade é uma categoria, nas palavras de Sartre, de mediação – não mediada.

Não convém pensar que esses dois momentos são necessariamente distintos em si, isto é, distintos não por razões de temporalidade ou distribuição de setor. No fundo, é o mesmo ser, o mesmo ser em

⁹ Cabe destacar que esse “ser”, uma vez existencialista, não pode ser interpretado como um ente – sim, como um fluxo. O “ser” do existencialismo está para a ação verbal, portanto não é estático, é um constante devir e transformação.

exterioridade, que procede a uma mediação com ele mesmo, que é a interioridade. Como essa mediação define o lugar em que há a unidade de dois tipos de exterioridade, ela é necessariamente imediata para si, no sentido em que não contém seu próprio saber. Por isso, [...] é no nível da mediação, que não é mediada, que encontramos a subjetividade pura (SARTRE, 2015, p.34).¹⁰

São nos pontos até aqui tratados que o engajamento ganha sua forma: o poema, expressão da imanência e do contato; a prosa expressão de um ser e de um ser em um *projeto* – conceito também de grande importância na teoria sartriana e que se estabelece a partir do que Sartre chama de negação. Assim, projetar-se é negar e agir.

Se os senhores tirarem o paletó por causa do calor – o que, aliás, aconselho que façam – terão negado uma situação dada e a negaram em função, de um lado, de um estado que tinham de mal-estar e, de outro, de um estado que conhecem que é de menos calor e que não existe. Assim, pelo projeto, há negação de uma situação definida em nome de uma situação que não existe. Aqui intervém essa negação, essa negatividade que é própria do ato (SARTRE, 1986, p. 75-77).

Essa explanação foi dada por Sartre durante a Conferência de Araraquara: apesar da intenção de, mais tarde, corroborar a ação revolucionária, o conceito de projeto, uma vez assim observado, liga-se à literatura, principalmente, como ação literária, pois “o escritor comprometido sabe que a palavra é ação: sabe que revelar é modificar e que só se pode revelar quando se pretende modificar” (SARTRE, 1948, p.70).

Em *O ser e o nada*, a linguagem é apreendida como elemento constituinte do fluxo do ser e de um processo que revela e extrapola as relações intersubjetivas. Nesse sentido, a linguagem é um ser-para-outro, e que o conflito em seu cerne lhe é atributo: “O conflito é o ser originário do ser-Para-outro” (SARTRE, 2008, p.454). Gerd A. Bornheim, em Sartre, elucida:

Quando o outro me olha transforma-me em objeto [...]. e sabe-se que, segundo Sartre, a relação intersubjetiva se dá essencialmente no conflito: ou bem sou objeto para o outro, ou então reajo e transformo o outro em

¹⁰ Relacionar uso de obras tão cronologicamente distantes como *O Existencialismo é um Humanismo*, de 1945, e *O que é Subjetividade?*, de 1961, neste trabalho, revela o intuito tanto de desvendar um fator em comum no conceito de engajamento quanto de apontar uma coerência que, apesar das mudanças, compôs o existencialismo sartriano.

objeto para mim; no primeiro caso perco minha subjetividade, no segundo a reconquisto (BORNHEIM, 1971, p.267).

A linguagem surge, nesse embate, como um revelador: uma dinâmica que expõe a transcendência e a liberdade do outro e de si. Há um processo de assimilação e apropriação e desapropriação dos seres pelas suas intersubjetividades: “quando a linguagem se instaura em mim pelo olhar do outro, passo a ser linguagem, no sentido de que sou reconhecimento da liberdade e da transcendência do outro, o que quer dizer que deixo de ser liberdade e transcendência a favor do outro” (BORNHEIM, 1971, p.267). A esse movimento Sartre se refere como uma expressividade larval, uma linguagem primitiva, que abarca as evasões e transcendências dirigidas ao ser-Para-outro.

Linguagem, subjetividade, projeto e engajamento, assim, entrecruzam-se à literatura à medida que Sartre estabelece a prosa como “utilitária por essência” (SARTRE, 1948, p.67): “É preciso ainda separar: o império dos sinais é a prosa; a poesia está do lado da pintura, da escultura, da música” (SARTRE, 1948, p.61). Nesse império de sinais, a linguagem se estrutura a partir de sua expressividade larval, na qual são equacionados o ser-Para-outro, a negatividade e o projeto. Estar enquanto engajamento é jamais se melindrar de uma condição legítima do ser.

Pode calar-se, mas, uma vez que preferiu disparar, é preciso que o faça como um homem, visando os alvos, e não como uma criança, ao acaso, fechando os olhos e apenas pelo prazer de ouvir as denotações. [...] podemos concluir e desde já que o escritor escolheu a revelação do mundo e especialmente a revelação do homem aos outros homens para que estes adquiram, em face do objeto assim desnudado, toda a sua responsabilidade (SARTRE, 1948, p.71).

E a responsabilidade coloca-se na filosofia existencialista não como mais que um procedimento, mas sim como uma categoria fundamental. De acordo com Sartre, o ser humano, “estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser (SARTRE, 2008, p. 678). Ser humano e, portanto, ser livre exige do ser um estar enquanto escolha: a responsabilidade é a tomada de seu ser em sua completude, isto é, em seu fluxo contínuo no mundo humano que está.

[...] cada pessoa é uma escolha absoluta de si a partir de um mundo de conhecimentos e técnicas que tal escolha assume e ilumina; cada pessoa é um absoluto desfrutando de uma data absoluta e totalmente impensável em outra data (SARTRE, 2008, p.679).

Não há fuga da responsabilidade, “se sou mobilizado em uma guerra, esta guerra é minha guerra, é feita à minha imagem e eu a mereço” (SARTRE, 2008, p.678). O ser humano, assim, é responsável até mesmo pelo próprio desejo de se livrar das responsabilidades.

É na complexidade das estruturas formadoras do ser humano que reside um projeto de humanidade que acompanhou o filósofo e seu empreendimento existencialista. Esse projeto fazia da literatura um instrumento e, nesse sentido, o engajamento se torna uma dinâmica própria do ser literário: não está além nem aquém do engajamento a construção de uma prosa integrada à liberdade e que trabalhe como fim a liberdade: “[...] a liberdade de escrever implica a liberdade do cidadão. Não se escreve para escravos” (SARTRE, 1948, p.108).

2.1 QUESTÃO DE FORMA

À primeira vista, Sartre excluiu da prosa o fator estético, ou o deixou em segundo plano: “Na prosa, o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo” (SARTRE, 1948, p. 72). Legou ao poema relações mais profundas com a palavra visto que, para ele, serve ao poeta a dimensão objeto da linguagem: “Como o poeta está de fora, as palavras, em vez de serem os indicadores que o lançam para fora de si, para o meio das coisas, são por ele consideradas como uma armadilha para aprisionar a realidade fugitiva” (SARTRE, 1948, p.63). O que está em jogo, com isso, é ainda um processo próprio da consciência: a imanência, também chamada por Sartre de reflexão pura¹¹. “A reflexão pura [...] atém-se sem erigir pretensões para o futuro. É o que se pode ver quando alguém, depois de dizer sua cólera: ‘eu te

¹¹ Moutinho (1995, p.51, grifo do autor) explica a distinção entre as reflexões puras e impuras – respectivamente, os conceitos de imanência e transcendência: “As duas reflexões apreendem os mesmos dados, mas uma delas [a impura] afirmou *mais* do que sabia ao dirigir-se para um sentido que não é da consciência, que não se esgota nela. E porque está para *além* da consciência, é que Sartre o chama sentido transcendente. Quer dizer, o sentido transcendente não se reduz à imanência, que é a consciência particular [...]”.

Assim, a reflexão pura é aquela que apreende uma consciência, que se limita a essa consciência, e a reflexão impura é aquela que ultrapassa essa consciência *constituindo* um sentido transcendente para além dela, sentido que, por isso mesmo, não está *na* consciência, não é habitante dela”.

detesto’, recompõe-se e diz: ‘Não é verdade, eu não te detesto, eu disse isso em minha cólera” (SARTRE, 2018, p.42).

Sartre suscita a reflexão pura a fim de pô-la em contraste com a impura, que, por sua vez, se dá pela transcendência, isto é, por um movimento da consciência consciente de si para *além* de si. A linguagem, nessa perspectiva, é sempre transcendência, é evasão para sínteses que comporiam os seres do mundo – a menos, então, que seja instrumento poético, pois nele, conforme o manifesto sartriano, acolhe-se o plano palavra-objeto em sua imediaticidade, em seu estar instantâneo para com a consciência: “De facto, o poeta retirou-se com decisão da linguagem-instrumento; escolheu definitivamente a atitude poética, considerando as palavras como coisas e não como sinais” (SARTRE, 1948, p.62).

O engajamento e toda a dinâmica de transcendência estariam reservados à prosa e o fator estético jamais poderia sobressair-se às ideias e, com isso, ocultá-las:

Em resumo, trata-se de saber sobre o que é que se quer escrever: sobre borboletas ou sobre a condição dos Judeus. E quando se souber, é preciso decidir como se escreverá. Muitas vezes as duas escolhas são apenas uma, mas nos bons autores nunca a segunda precede a primeira. Se o que Giraudoux dizia: “O único problema é encontrar o estilo, a ideia vem depois”. Mas estava enganado: a ideia não veio (SARTRE, 1948, p.73).

Há um projeto revolucionário que, quando situado historicamente no panorama francês (e mundial) pós-guerra, delega à palavra e, conseqüentemente, à prosa uma responsabilidade que, mais tarde, Sartre revistaria. Bornheim aponta um trecho da autobiografia do filósofo, *As palavras*, de 1964; no excerto, Sartre revê seu posicionamento e destitui a prosa de uma função estritamente ativa e transformadora: “Durante muito tempo tomei a pena por uma espada: agora conheço nossa impotência. Não importa; faço, farei livros; é necessário; para alguma coisa há de servir” (SARTRE apud BORNHEIM, 1971, p.284). Bornheim, em contrapartida, crê que essa mudança “não impede [...] que a doutrina do compromisso exposta antes continue válida. Talvez Sartre pedisse da palavra uma ação excessivamente imediata, o que pode levar, com facilidade, a desautorizar a literatura” (BORNHEIM, 1971, p.284).

Entretanto, mesmo em *O que é a literatura?* o filósofo tratou o engajamento como uma medida necessária em seu tempo histórico – jamais negou a mutabilidade (e, quiçá, liberdade em essência) da Literatura e de seu conceito:

Se já não escrevemos como no século XVII, é porque a língua de Racine e de Saint-Evremond não serve para falar de locomotivas ou do proletariado. Depois disto, os puristas talvez nos proibam de escrever sobre as locomotivas. Mas a arte nunca esteve do lado dos puristas (SARTRE, 1948, p.73).

O engajamento, com isso, é originalmente também estruturado por uma situação e, com isso, também por uma forma: forma é situação existencial, portanto. A afirmação não se encontra em nenhum texto sartriano, mas o sistema erigido pelo filósofo atesta que, de um lado, observa-se o estilo como produto de ação imanente, de outro, a forma é situação. Acontece uma relação que se dá por hiponímia entre forma e situação existencial; i. e., toda a forma é situação existencial, porém estas são resultantes de cruzamentos e inter-relações múltiplas e heterogêneas – a forma aloca-se como parte de um rol de situações existenciais que alicerçam a liberdade e se concretizam em um ato, logo, quando se trata de literatura: escritura.

A análise de Sartre parte de um conceito de indivíduo e de suas implicações e, a partir disso, seu manifesto desenvolve a forma estética como contingência frente à liberdade. Entrechocam-se liberdade e sua consciência transcendente com a constituição do objeto criado – há uma fruição posicional: “A este nível, manifesta-se o fenômeno propriamente estético, isto é, uma criação é dada como objeto ao criador” (SARTRE, 1948, p.102-103). A consciência estética, assim, é um *sentimento de segurança* – expressão utilizada por Sartre –, visto que “tem por origem a verificação da existência numa harmonia rigorosa entre a subjetividade e a objetividade” (SARTRE, 1948, p.103). O filósofo adiciona: “[...] o objeto estético é propriamente o mundo enquanto é visado através dos imaginários, a alegria estética acompanha a consciência posicional de que o mundo é um valor, isto é, uma tarefa proposta à liberdade humana” (SARTRE, 1948, p.103). A tarefa para com o mundo, por isso, é uma situação existencial para com o ser.

Bornheim, nesse sentido, resgata o fundamento da língua¹² em Sartre: “A linguagem falada sempre é decifrada a partir da situação” (SARTRE apud BORNHEIM, 1971, p.272). Ele explica o apontamento sartriano:

Quando alguém me diz que as coisas andam mal, não entendo a situação a partir da frase; antes disso, já sabia que as coisas andam mal ou poderiam ir mal, e então sim a frase apresenta significado para mim. A situação, pois, permite o acesso ao sentido da frase.

Portanto, a palavra encontra sua razão de ser na frase, e esta se esclarece pela situação (BORNHEIM, 1971, p.272).

Em *O ser e o nada*, mais uma de uma vez Sartre usa o exemplo de uma consciência frente a um rochedo, nesta para esclarecer o movimento entre liberdade, projeto e situação: “Eis-me aos pés desse rochedo que me parece como ‘não escalável’. Significa que o rochedo me aparece à luz de uma escalada projetada – projeto secundário que extrai seu sentido a partir de um projeto inicial que é meu ser-no-mundo” (SARTRE, 2008, p.600). Em uma das camadas da proposição, vê-se que o ser-no-mundo é instituído pelo projeto, que, por sua vez, é o móbil do ato: o existencialismo é uma filosofia da ação e da liberdade.

Assim, o rochedo se destaca sobre *fundo do mundo por efeito da escolha inicial de minha liberdade*. Mas, por outro lado, minha liberdade não pode decidir se o rochedo “a escalar” irá servir ou não à escalada. Isso faz parte do ser bruto do rochedo. Todavia, o rochedo só pode manifestar sua resistência à escalada se for integrado pela liberdade em uma “situação” cujo tema geral é a escalada (SARTRE, 2008, p.600, grifo meu).

Propõe-se, então, uma transposição em que a forma literária é a externalidade que envolve o *rochedo*; é, portanto, a situação – é o “fundo do mundo por efeito da escolha inicial de minha liberdade”: essa escolha, aqui, é a escritura. A escritura é ato, porque “É o ato que decide seus fins e móveis, e o ato é expressão da liberdade” (SARTRE, 2008, p.541). O móbil, agente do ato, conforme Sartre (2008, p. 541), “ensina o que ele é por seres que ‘não são’, por existências ideais e

¹² Aqui o conceito de língua é de Saussure e se coloca como um sistema articulado fundamentado na linguagem. Bornheim esclarece e cita o linguista: “a língua seria apenas uma determinada parte da linguagem; a língua francesa, por exemplo, é ‘um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias’” (SAUSSURE apud BORNHEIM, 1971, p.270).

pelo devir”. Existe um nada, uma negatividade que infesta o ser e, sobre isto, a liberdade, um atributo *inessencial*¹³ que se faz no ato, emana-se.

Em suma, o ato-escritura ocorre em um processo: surge de uma negatividade, expressa-se pela liberdade e se cristaliza por uma equação que abarca projeto e situação existenciais.

Entretanto, Bornheim (1971, p.272) reconfigura esse processo e acrescenta que “em certo sentido, a situação se apresenta como primeira, porquanto o discurso se faz instruído pelo mundo, ‘a partir do mundo’”. A situação, dessa maneira, é apreendida como discurso e, então, como forma. E lançar uma lente sob a situação existencial literária, a saber, uma lente sob a forma do texto literário à ótica existencialista, mostra-se como uma investigação tanto nova quanto profícua.

Franco Moretti inicia o ensaio “A alma e a harpia”, de *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*, resgatando momentos em que Georg Lukács¹⁴ inclui ao estudo sociológico a forma literária. É citado um Lukács que atribui à forma um caráter de mediação:

A forma, numa obra, é o que organiza, num todo fechado, a vida que lhe é dada como assunto, aquilo que determina seu tempo, ritmo e flutuação, sua densidade e fluidez, sua rigidez e suavidade; aquilo que acentua as sensações percebidas como importantes e distancia as de menor importância; aquilo que coloca as coisas no primeiro plano ou no plano de fundo e arruma-as em ordem. [...] Toda forma é uma avaliação da vida, um juízo da vida, e tira sua força e seu poder do fato de que, em suas bases mais profundas, a forma é sempre uma ideologia (LUKÁCS apud MORETTI, 2007, p. 24).

Moretti arremata, então, com outro Lukács, o pós-1910, o qual o revê e propõe ao conceito uma radicalização: “Toda a obra perfeita, exatamente devido a sua perfeição, coloca-se fora de todas as comunidades e não tolerará ser inserida numa série de causas que a determinem de fora” (LUKÁCS apud MORETTI, 2007, p.24). Lukács não negou o caráter mediador da forma, mas lhe concedeu certa mobilidade

¹³ “A liberdade não tem essência. Não está submetida a qualquer necessidade lógica; dela deve-se dizer o que Heidegger disse do Dasein em geral: ‘Nela, a existência precede e comanda a essência’” (SARTRE, 2008, p.541).

¹⁴ Tratar de Lukács pode destoar da linha de pensamento adotada até aqui, uma vez que, como será visto, o filósofo e Sartre possuem focos de análise diferentes e, como consta, chegaram a produzir obras expondo os pontos em que divergem: Lukács em *Realismo e existencialismo*, Sartre em *O que é Subjetividade?*.

e autonomia – leve *fluidez*, o que não o destituiu de seu dilema inicial: as relações e tensões entre vida e forma. Moretti sintetiza:

Entre vida e forma, história e formas, o jovem Lukács cava uma trincheira cada vez mais funda. A vida é “movimento”, a forma, “fechamento”. A vida é “concretude” e “multiplicidade”, a forma é “abstração” e “simplificação”. A forma, numa metáfora sintetizante, é petrificada e petrificante; a vida, fluida, dúctil, “viva” (MORETTI, 2007, p.25).

A crítica de Moretti se dá sobre o fato de que há uma tradição de análise que privilegiou a relação entre vida e forma e evitou o conceito de convenção, “conceito fundamental porque indica quando uma forma assumiu uma raiz social definitiva, penetrando na vida cotidiana, animando e organizando-a de maneira cada vez mais imperceptível e regular – e, portanto, mais eficaz” (MORETTI, 2007, p.25). Desse pressuposto, Moretti problematiza uma tradição que não concilia história e retórica, e insiste em estudos, por ela, consagrados, como os gêneros literários, mas que não trazem, conforme ele, resultados efetivos:

Falar sobre gêneros literários significa, sem dúvida, enfatizar a contribuição dada pela literatura à ‘petrificação da existência’ e também ao ‘desgaste da forma’. Significa redirecionar as tarefas da historiografia literária e a imagem da própria literatura, encerrando ambas na ideia de consenso, estabilidade, repetição e até de mau gosto (MORETTI, 2007, p.26).

Os encadeamentos que seguem no ensaio de Moretti, no momento, não servem a esta análise, porque mais pretendem realocar os movimentos da crítica literária tradicional que traçar um papel da forma como situação existencial. Por outro lado, a discussão levantada, a princípio, colabora com um dos fins desta análise: a forma literária, entrecruzada por convenções, teorias e conceitos que ora a petrificam, ora lhe garantem fluidez, ratifica um caminho analítico de investigação. Qual é a situação existencial da forma na prosa na modernidade literária?

O ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld, traça um perfil para o romance ocidental do pós-realismo do séc. XIX. Para tanto, deixa claro o caráter especulativo, e mesmo lúdico, do panorama proposto¹⁵, e, para desenhá-lo, apoia-se no conceito hegeliano de “*Zeitgeist*, um espírito unificador que

¹⁵ “O que propomos, nestas páginas, é um jogo de reflexões, espécie de diálogo lúdico com o leitor, baseado numa série de hipóteses possivelmente fecundas” (ROSENFELD, 1969, p.73).

se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1969, p.73). Ele complementa:

Supomos, pois, que mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia de várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas essas atividades (ROSENFELD, 1968, p.74).

Grosso modo, uma situação existencial a qual incluisse a forma contanto observada à lente de Rosenfeld, pode negligenciar casos e tendências do romance moderno, por exemplo, ligados à questão da indústria cultural. E o próprio crítico está ciente disso quando se dirige, em seu ensaio, à difícil visibilidade das mudanças apontadas por ele: “De fato, as alterações ocorridas no romance não ‘dão tanto na vista’ como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras de tipo tradicional” (ROSENFELD, 1977, p.78). Entretanto, as especulações dissertam acerca de transformações sutis, mas substanciais a ponto de reclassificarem a forma da prosa e de reconfigurarem mesmo o papel social do romance.

Para Rosenfeld, o fenômeno de “desrealização”, próprio dos movimentos da pintura de vanguarda do início do século XX, tomou parte no romance moderno:

O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo (ROSENFELD, 1977, p.74).

Há um processo de perspectivação: uma ideia de absoluto e de realidade se torna relativa e interfere no *modus operandi* de sua representação. “A perspectiva cria a *ilusão* de espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual” (ROSENFELD, 1977, p.75). Posta-se, então, um novo absoluto: “O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão de absoluto. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto” (ROSENFELD, 1977, p.76).

Aquém do indivíduo, existe o reino da consciência. Há dois pontos a serem apresentados. Primeiro: perspectivar não é atribuir ao indivíduo seu caráter

etimológico de indivisível. Segundo: a relativização do absoluto está como um processo de construção de um absoluto em seu cerne, em seu *a-priori*. Antes de um ser indivisível que perspectiva a realidade, tem-se uma intencionalidade primeira e uma consciência sobre o mundo.

É entre pressupostos que a fenomenologia de Husserl se desenvolve. De um lado, tanto o psiquismo quanto o cientificismo que atuam sobre evidências. De outro, o idealismo que sistematiza o absoluto. A fenomenologia, por sua vez, encarrega-se de voltar-se ao “aquém”, aos mecanismos de apreensão do mundo: “O seu ponto de partida é assim a nossa imediata relação com o mundo e o estatuto original do conhecer assentará, portanto no original intuir desse mesmo mundo”, explica o filósofo e escritor português Vergílio Ferreira¹⁶ (1978, p.16).

Há uma dinâmica do *eu* que se contrapõe a movimentos de busca de um sistema ou de um absoluto, os quais estariam representados tanto na figura de Hegel, quanto de Marx – idealistas e materialistas. Ferreira, a fim de esclarecer essa dinâmica tão à parte dos conceitos em voga no início do século XX, traz o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855): “um ‘eu’ não cabe num sistema” e complementa:

Sem dúvida, eu posso comunicar a outrem que 2+2 são 4. Mas o nosso mundo interior não se reduz a uma Aritmética. Há pois em nós dois mundos: um, que é o das verdades genéricas, das verdades abstratas, das puras ideias – e este, realmente, pode comunicar-se e fixar-se em sistema; outro, que é o das verdades vividas, da intimidade de nós, do inefável – e esse é estritamente pessoal (FERREIRA, 1976, p.34).

Para afunilar essa dinâmica do *eu* até a forma literária, investiga-se o reino humano e o reino da literatura. E se utiliza do termo “reino” para resgatar um apontamento de Sartre em *O existencialismo é um humanismo*: “Nós queremos, precisamente, constituir o reino humano como um conjunto de valores distintos do reino material” (SARTRE, 20012, p.34). A percepção de um *a-priori* humano e a inserção dessa dinâmica em estruturas sociais acabam por alicerçar a modernidade. A literatura (a arte, com isso) propaga e absorve esses ideários, bem como é instrumentalizada como panfleto ou objeto de propaganda. Contudo, marca-se que

¹⁶ Vergílio Ferreira (1916-1986) foi um escritor português bastante conhecido por disseminar o Existencialismo não só como filosofia, mas também como uma tendência literária.

os reinos humano e literário são distintos; este é resultante daquele, representação, mimese, elemento tanto cultural quanto de uma tecnologia social.

E. M. Forster postula o *homo sapiens* e o *homo fictus*: este, embora semelhante, possui relação funcional em seu reino literário, e, para com o reino humano, representa questões, segundo Forster, congeniais:

O homo fictus é mais indefinível que seu primo [o *homo sapiens*]. É criado nas mentes de centenas de romancistas, que possuem métodos de gestação antagônicos e a seu respeito não devemos generalizar. Ainda assim, se pode dizer algo sobre ele: geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e – o mais importante – podemos saber mais sobre ele do que qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só (FORSTER, 1974, p. 42-43).

O *homo fictus* tem uma realidade explícita e funcional em seu reino. Forster delimita seu campo de ação: o personagem obedece às leis do romance – leis que o tornam não igual à vida em si: “reais não por serem como nós (embora possam sê-lo) mas porque são convincentes” (FORSTER, 1974, p. 48). O *homo fictus*, assim, é um ser reconhecível e explicável. Seu reino é reflexo do reino humano ao passo que revela mais do que, de fato, no reino humano, é possível.

Não nos podemos compreender uns aos outros, a não ser de um modo imperfeito; não podemos revelar-nos, nem mesmo quando queremos; o que chamamos de intimidade é apenas um expediente temporário; o conhecimento perfeito é uma ilusão. Mas num romance podemos conhecer as pessoas perfeitamente e, à parte do prazer geral da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação para a sua imprecisão na vida (FORSTER, 1974, p.48-49).

Questiona-se, assim, a simbiose posta entre esses reinos: o literário é uma materialidade? Sobre a forma literária põem-se uma lente a considerá-la um objeto de estudo mais dialético e dialógico que existencial? Essa indagação parte do que antecede a proposta existencialista de um reino humano:

esta [o existencialismo] é a única teoria a atribuir uma dignidade ao homem, e a única que não o considera um objeto. Todo materialismo tem como efeito tratar todos os homens, inclusive a si mesmo, como objetos, isto é, como um conjunto de reações determinadas que em nada se distinguem do conjunto de qualidades e fenômenos que constituem uma mesa, uma cadeira ou uma pedra (SARTRE, 2012, p.34).

O reino literário, tão diferente do humano, com isso, é uma materialidade? Integra o reino material? Aqui, ele é um ponto de cruzamentos. O reino literário é um espaço de negociação, representação e apresentação tanto de materialidades quanto de subjetividades. Há uma fluidez e ebulição de matérias, formas, subjetividades e questões humanas produtos de processos dialéticos e dialógicos. O reino literário, em si, não é totalização, mas um espaço de negociação e de reformulação de elementos totalizantes e totalizados: o *homo fictus* é um ser em cuja existência se cruzam existências, disputas de poder, formas, tecnologias sociais, ideologias.

Um panorama da situação existencial que especula uma poética que absorva o *ethos* existencialista, assim, não pode deixar de considerar o reino literário como distinto do reino humano – um espaço de conflitos humanos em essência. Nesse sentido, confluir forma e situação existencial é entender que o reino da prosa é um campo em que mesmo narrador, espaço e tempo na narrativa colocam-se como categorias em negociação constante entre o humano e o material, distinções realizadas por Sartre. E se põem como sínteses de situações histórico-existenciais.

2.2 SITUAÇÃO I: A NARRADORA

Em *A História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*, Michel Foucault situa o homem moderno e ocidental:

Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm a necessidade de confissões. O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente. Daí, sem dúvida, a metamorfose na literatura: de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das 'provas' de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função de uma tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma de confissão acena como o inacessível (FOUCAULT, 1999, p. 59).

É característica da modernidade ocidental: o que se está a dizer está mais para si do que para o outro – está focado mais para um processo voltado para a linguagem em si do que para o mimético ou representativo do sagrado e/ou do heroico. No moderno, revela-se, com isso, uma situação em que o próprio ato da linguagem é a linguagem em si que, nela mesma, o ser se engaja como constituinte e constituidor

do mundo. Esse processo se afunila nas estruturas, nos tons e nos timbres das vozes e das mediações do mundo: no narrador.

Em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, a narradora, nas primeiras linhas do romance, mostra sua dinâmica: a palavra como instrumento e matéria-prima de resgate e busca ontológica: “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi” (LISPECTOR, 1991, p.15). A estrutura romanesca é engajada em um projeto de resgate; G. H., a narradora em primeira pessoa, atrela o percurso narrativo a um processo de busca e de apreensão e imersão pela linguagem no objeto vivido. A linguagem é o instrumento com o qual ela “tenta dar” o que viveu: a forma narrativa, com isso, se coloca como um instrumento de resgate e cristalização da experiência.

Walter Benjamin, em “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, aponta para uma degradação da experiência como resultante do mundo moderno:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis (BENJAMIN, 1994, p.198).

Esse narrador não mais exerce um papel de transmissor de legados ou de conhecimentos. Uma vez estruturante da forma narrativa (do romance, da novela, do conto...), o narrador na modernidade é uma figura incerta, imprecisa, relativizada. O agricultor e o viajante, que antes lhe eram representativos, não mais respondem ao modelo moderno industrial: os legados narrados dão espaço à informação e sua perspectiva, conforme Benjamin, incompatível com a arte.

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas [viajante], ou do longe temporal contida na tradição [agricultor] – dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “de si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a

arte da narrativa é hoje rara, a difusão de informação é decisivamente responsável por esse declínio (BENJAMIN, 1994, p.202-203).

Theodor Adorno, ao analisar Proust, destaca as mudanças de foco narrativo no romance moderno: há, para ele, tanto uma transformação no papel do narrador, quanto no lugar de onde a narração parte.

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de palco (ADORNO, 2003, p. 61).

As distâncias estéticas se tornam variáveis uma vez que seus posicionamentos se humanizam: existe um caráter humano e, por isso, incerto e relativo. Rompe-se uma fixidez demiúrgica, uma *voz de Deus* onipresente, e o foco ganha um corpo, humaniza-se: é de um corpo humano que ele parte.

As instâncias narrativas lispectorianas existem, nesse sentido, enquanto humanizadas em sua dinâmica existencial mais básica. G. H., à medida que “procura”, a experiência vivida se imbrica à experiência da escrita: há um processo *mimesis* da transcendência e da imanência próprias da consciência. O mesmo se dá em *A hora da estrela*: Rodrigo S. M. volta-se ao mundo diegético e seu processo de criação; assim, como um demiurgo, *humanamente demiúrgico*, constitui-se como objeto e matéria-prima narrativa, como elemento transcendente e imanente da ação linguística, como foco e desfoco narrativo: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu” (LISPECTOR, 1998, p.19). A metanarração, própria desse romance, revela distâncias estéticas que cruzam tanto os seres-criadores quanto os seres-criaturas, o ser performance e o ser performado, os seres ativos e os seres passivos da diegese romanesca.

Ligia Chiappini Moraes Leite, quando trata do foco narrativo, aponta para o conceito de onisciência seletiva múltipla: nessa, “Não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da cena” (LEITE, 2007, p.47). Ocorre um cruzamento de consciências; dessa forma, a construção

diegética se dá inteira em planos subjetivos – se dá através do entrelaçamento de fluxos e fenômenos. Há, com isso, uma infra-subjetivação da “realidade” narrada: o foco é uma especulação do cruzamento *de* e *por* subjetividades. A forma e, com isso, a tela diegética são representativas dos limites de perspectivas. Conforme Rosenfeld,

Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico. Vimos que esta “técnica”, se de um lado é a causa, de outro ela é resultado do fato de que, conforme a expressão de Virgínia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspecta do romancista tradicional (ROSENFELD, 1969, p.90).

Por uma visão microscópica que, à medida que essas consciências se cruzam, sugere-se menos uma realidade objetiva que uma facticidade duvidosa, porque a ausência de uma unicidade da voz faz com que a narrativa seja um mecanismo de representação sincrônica: reduto de uma relatividade plural e perspectivada, de pleno contato e expressão do instante. Acontece, com isso, uma totalidade estilhaçada – a morte do demiurgo se dá, e a polifonia resta como recurso em consonância com o que se consideraria uma realidade moderna, a realidade do instante – a realidade do fenômeno.

Não se afirma, nessa perspectiva, que uma diegese representa uma realidade, ou uma totalidade, mas revela uma realidade sincrônica em questão, e, se assim estilhaçada, um projeto¹⁷, ou melhor, uma apresentação. Márcio Seligmann-Silva, no artigo “Da representação para a apresentação”, aponta para a perspectiva de uma nova teoria literária contemporânea: “Em vez de projetarmos as grandes questões da humanidade na temporalidade, elegemos agora como os eixos de nossa reflexão o simples fato de sermos humanos, ou, mais especificamente: de sermos animais humanos” (SELIGMANN-SILVA, 2022). Estabelece-se um reino

¹⁷ O conceito de “projeto” permeia esse trabalho; portanto, salienta-se que, embora, algumas vezes, ele esteja em contextos diferentes e ligado a referentes distintos, está aqui seu princípio existencialista, e de negação, e de que todo o ser humano é uma negatividade projetando-se para o futuro: “Negatividade, ou seja, recusa, fuga, nadificação, chamem o que quiserem. Mas o ponto de partida é que algo é negado daquilo que vemos e não sentimos. A partir daí temos a possibilidade permanente de irmos além, do presente em direção ao futuro, de nos definirmos por um futuro e por aquilo que criamos. E é precisamente a partir daí que podemos compreender qualquer primitivo assim como qualquer homem pouco evoluído ou, ao contrário, mais evoluído do que nós desde que se explique um pouco, pois esse domínio do projeto é comum a todos os homens” (SARTRE, 1986, p.77).

humano em que as representações se diluem em uma multiplicidade e o que resta é, assim, uma arte humana como projeto, como evento, como apresentação, como performance – a arte de um “ser-para”: uma literatura engajada, voltada ao futuro e à liberdade, tal como o *ser* e suas imbricações.

[...] podemos ver neste mesmo período um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da representação para a apresentação, que tende para a performance e para se ver a arte e a literatura como eventos. Esta apresentação passa a ser parte integrante da identidade do homem moderno: ele como que precisa da arte para expressar tudo aquilo que a vida social lhe cobra em sacrifícios pulsionais (SELIGMANN-SILVA, 2022).

George Lukács, em “O romance como epopeia burguesa” (1935), antes de propor sua perspectiva socialista sobre a literatura, traça uma gênese do romance, pondo-o como parte emblemática da ruptura entre as sociedades feudal e burguesa:

Tanto a aristocracia de Cervantes quanto o burguês de Rabelais se rebelam, por um lado, contra a degradação do homem na moribunda sociedade feudal, e, por outro, contra a sua degradação na nascente sociedade burguesa, embora cada um deles veja a seu modo o caminho para superar esta dupla degradação (LUKÁCS, 2015, p.213).

Como representativo de uma realidade burguesa eminente no século XVII e XVIII, o realismo do romance se dá a partir da procura por apreensão de uma totalidade: uma realidade extensiva da vida. O romance é campo de expressão da perda de uma unidade - o que vai de encontro à epopeia, espaço em que, na relação indivíduo, comunidade e natureza, não há perda e o *epos*, em si, fortalece-se como amálgama dessas relações¹⁸.

A ruptura de uma inteireza entre o indivíduo e um *em-comum* na sociedade e na natureza ocorre, no romance, por um processo de reificação que vai da sagração do mundo íntimo e idealizado dos românticos à apreensão de uma totalidade individual e apagamento das contradições próprias do mundo em comunidade.

O romance é, nesse sentido, um lugar do indivíduo à frente de sua produção social; o que é comum aos grupos – o trabalho e seus movimentos histórico-sociais

¹⁸ “[...] no estágio superior da barbárie, no período homérico, a sociedade ainda era relativamente unida. O indivíduo situado no centro da narração podia ser típico ao expressar a tendência fundamental de toda a sociedade relativamente unida, de uma sociedade enquanto coletividade, contra um inimigo externo” (LUKÁCS, 2015, p.208).

– choca-se com o indivíduo e sua totalidade burguesa, a saber, uma totalidade impossível como totalidade material: como realidade.

O romance abandona o vasto campo do fantástico e se volta decisivamente para a figuração da vida privada do burguês. É neste período que se manifesta, em toda a sua clareza, a tentativa do romancista de se tornar o historiador da vida privada. Os amplos horizontes históricos do romance em seus inícios se restringem; o mundo do romance se limita cada vez mais à realidade cotidiana da vida burguesa e as grandes contradições motrizes do desenvolvimento histórico-social são figuradas apenas na medida em que se manifestam de modo concreto e ativo nesta realidade cotidiana (LUKÁCS, 2015, p.217-218).

Lukács, então, realiza suas *perspectivas do romance socialista*: “Cabe à literatura a tarefa de mostrar o homem novo em sua concretude ao mesmo tempo individual e social. Ela deve conquistar para a criação artística a riqueza e a multiplicidade da construção socialista” (LUKÁCS, 2015, p.239). E segue:

A tarefa do romance no período de construção do socialismo é a de figurar concretamente esta riqueza, esta “astúcia” do desenvolvimento histórico, esta luta pelo homem novo e pela erradicação de qualquer forma de degradação do homem. A literatura do realismo socialista luta efetivamente, com tenacidade e lealdade, por este novo tipo de romance; e, nesta luta por uma nova forma artística, por um romance que se aproxime da majestade da epopeia, mas conservando ao mesmo tempo as características essenciais do romance (LUKÁCS, 2015, p.240).

Antes de suas perspectivas finais, entretanto, ele descreve uma tendência que “transforma paulatinamente o romance num agregado de fotografias instantâneas da vida interior do homem e, no final, leva à completa dissolução de todo o conteúdo e de toda a forma do romance (Joyce, Proust)” (LUKÁCS, 2015, p.234-235).

Sobre essa perspectiva, enquanto Lukács parte diretamente da composição social e das tensões entre classes e mantém, com isso, como princípio formador de sua análise o Marxismo, Sartre faz da fenomenologia sua norteadora: ambos visam à denúncia e à ruína das ideologias burguesas; ambos, contudo, optam por diferentes meios de apreender uma realidade que será formadora de sua crítica.

Lukács não vê “com bons olhos” a dissolução da forma literária, tão recorrente em Joyce e Proust e que seria uma característica da literatura do século XX,

presente também em William Faulkner, Lispector, Guimarães Rosa e mesmo em Sartre.

Por sua vez, Jean-Paul Sartre questiona, de um lado, os caminhos da crítica europeia:

Lutavam na Espanha, os campos de concentração se multiplicavam na Alemanha, na Áustria, na Tchecoslováquia. Havia ameaça de guerra em toda parte. No entanto, a análise literária à maneira de Proust, de James continuava sendo nosso único método literário, nosso procedimento favorito (SARTRE apud COHEN-SOLAL, 2005, p.61).

Sobretudo, questionou a crítica francesa. De outro, no entanto, encontra justificção para suas buscas na vanguarda. Assim, “o que ele questiona, acima de tudo, é a pertinência das ferramentas intelectuais oferecidas por sua própria cultura e sua própria formação, em relação à urgência de decifrar o mundo” (COHEN-SOLAL, 2005, p.60). Nesse sentido, ele ainda se debruça sobre Husserl, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Virgínia Woolf e Joyce, e, principalmente, sobre romancistas fora do eixo europeu:

O que despertou nosso entusiasmo nos romancistas recentes que mencionei é a verdadeira evolução que eles operam na arte de contar uma história. A análise intelectual que há mais de um século era o método aceito para tratar um personagem de romance não passava de um velho mecanismo mal adaptado às necessidades do tempo (SARTRE apud COHEN-SOLAL, 2005, p.61).

Para Sartre, portanto, interessa a estrutura romanesca e seus métodos “não-burgueses” de expressão literária – nesse sentido, interessa o que está longe do contexto dos escritores franceses em 1947. Em *Situação do escritor em 1947*, ele declara:

Somos [os franceses] os escritores mais burgueses do mundo. Bem instalados, decentemente vestidos, menos bem alimentados, talvez: mas até isso é significativo: o burguês gasta menos – proporcionalmente – que o operário na alimentação; gasta muito mais em roupa e alojamento. [...] Noutros países, posses com olhos baços agitam-se e tropeçam sob o empreendimento duma ideia que os apanhou pelas costas, e que nunca verão de frente; por fim, e depois de terem tentado tudo, procuram transmitir a sua obsessão ao papel e deixá-la secar com a tinta (SARTRE, 1948, p.195).

Jean Pouillon, crítico francês, afirma que, na estrutura do romance, o foco narrativo *visão-com* é representativo tanto da filosofia existencialista quanto da modernidade literária. A perspectiva de um sujeito consciente frente ao mundo é emblemática representação de um subjetivismo existencialista em sua essência. Pouillon esclarece:

Um sujeito consciente é aquele a cujo redor centraliza-se um mundo, visto só existir “mundo” para um sujeito. Por conseguinte, quando a intenção direta é criar um sujeito, não se pode isolá-lo do mundo visto por ele, da organização e do sentido por ele atribuído a esse mundo e que lhe é peculiar; já não é possível descrever sentimentos variáveis num mundo fixo, mas somente um determinado complexo mundo-sujeito, a que os fenomenólogos, depois de Heidegger, dão o nome de “situação” (POUILLON, 1974, p. 83).

A construção de uma poética e crítica existencial – e existencialista¹⁹ – tem de levar em conta os elementos que constituem a subjetividade e suas situações existenciais – a saber, conteúdo, estrutura e forma literária. Esses elementos entrecrocaram-se ao mesmo tempo em que, em um primeiro momento, refletem o existencialismo e um ideário, porventura, constituinte de um *Zeitgeist* na literatura.

Pouillon sintetiza as relações entre foco narrativo e situação nos romances da era clássica à moderna:

Estamos, portanto, de acordo para designar como “romances clássicos” os que dependem dessa psicologia segundo a qual um ser existe pelos sentimentos por ele experimentados, e como “romances modernos”, os que dependem pelo contrário, da psicologia segundo a qual os sentimentos só adquirem sentido por e para aquele que julga experimentá-los (POUILLON, 1974, p. 83-84).

¹⁹ Para se apontar a diferença entre existencial e existencialista, é necessário recorrer a Heidegger. O filósofo alemão nunca se declarou um existencialista, embora tenha já sido classificado como tal. O que Heidegger afirma é realizar uma analítica existencial. João da Penha, em *O que é existencialismo*, explica: “O existencialismo [...] é uma filosofia que trata diretamente da existência humana. Sua reflexão está centrada na análise do homem particular, individual, concreto. A analítica existencial, por sua vez, nenhum interesse demonstra pela existência pessoal e os problemas dela oriundos. Em *Ser e Tempo*, seguindo a recomendação husserliana, o propósito de Heidegger é discutir o Ser, é estabelecer uma ontologia geral, descrevendo os fenômenos que o caracterizam tais como se apresentam na consciência” (PENHA, 1983, p.34). Quando esses conceitos são transpostos a uma *Poética*, no sentido aristotélico, visa-se a ressaltar a distinção entre uma análise existencial, fundada na forma e cujo fator humano é parte dessa forma, e uma análise existencialista, fundada no ser humano, na sua materialidade e sua concretude. De forma alguma, uma análise existencial desconsideraria o elemento humano da forma, mas ela está mais próxima a elementos dialógicos que dialéticos, isto é, está mais imersa nas estruturas do que nas materialidades que propiciam essa estrutura.

Os romances modernos, portanto, caracterizam-se por um voluntarismo por parte do *ser* frente aos *entes* que o cercam: há uma significação ativa do mundo.

Em Clarice, o conto “O ovo e a galinha”, de *A legião estrangeira*, potencializa o processo de significação ativa. Há um voluntarismo que percorre do cerne ao limite da significação:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.
Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios (LISPECTOR, 1983, p.49).

O narrador visa ao ovo e elucubra sobre dimensões desse ente em seu significado e em seu significante: “Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o sobrenome. – Deve-se dizer ‘o ovo da galinha’. Se se disser apenas ‘o ovo’, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu” (LISPECTOR, 1983, p.51). Há uma significação ativa a ponto de a palavra tornar-se degradada em sua forma: “E eis que não entendo o ovo. Só entendo ovo quebrado: quebro-o na frigideira. É deste modo indireto que me ofereço à existência do ovo: meu sacrifício é reduzir-me à minha vida pessoal” (LISPECTOR, 1983, p.53-54). Assim, *quebrar* o signo é realizar um *sacrifício*: estar limitado a sua subjetividade: “E ter apenas a própria vida é, para quem já viu o ovo, um sacrifício” (LISPECTOR, 1983, p.54).

Pouillon analisa o romance *A Convidada*, da escritora Simone de Beauvoir, a fim de destacar aspectos do foco narrativo *visão-com*. Embora haja uma instância narrativa “ausente da história narrada” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 267), a visão acontece junto à personagem Françoise: “Nesse romance, o centro de onde procede a descrição e a compreensão dos demais personagens é evidentemente Françoise; Pierre, pelo contrário, existe apenas em imagem” (POUILLON, 1974, p. 56).

O crítico mostra que a “visão-com” se realiza a partir da perspectiva de uma personagem, a diferença entre os personagens “não está na penetração da análise e sim em sua posição existencial” (POUILLON, 1974, p. 56). O foco narrativo é a *apresentação* de uma consciência apreendendo fenômenos.

Esta impressão que temos realmente por ocasião da leitura baseia-se no seguinte: a análise é uma coisa e a posição existencial é outra. Se *A Convidada* fosse escrito do ponto de vista de Pierre, teríamos um romance

inteiramente diferente, tão diferente que essa suposição chega a ser absurda e ridícula; senti-lo, entretanto, é justamente sentir que Pierre só tem no romance uma existência em imagem, embora seja analisado da maneira mais profunda possível (POUILLON, 1974, p. 57).

Na *visão-com*, a diegese é gerada a partir de uma posição existencial. Mas, quando o narrador está em primeira pessoa, essa posição é comprometida visto que ele se torna tanto sujeito quanto objeto da ação: se há a representação de uma “consciência-de”, mais ainda há a apresentação de um mecanismo em fluxo, cuja dinâmica abarca o ser em questão e imbricações que envolvem forma, conteúdo e suas projeções.

Em *Lispector*, essa mudança na pessoa discursiva é emblemática quando são contrapostos o conto “Amor” e o romance *A paixão segundo G.H.*; contudo, há um elemento a mais e essencial na problematização desses focos: a epifania. A despeito da forma, aponta-se uma temática em comum no conto e no romance: tanto Ana quanto G.H. entram em contato com um aspecto *inumano* da vida e, assim, epifânico, de revelação. A epifania, nesse sentido, é menos um recurso de conteúdo e estilo que de forma.

Em “Amor” e *A paixão segundo G.H.*, esse contato é estruturante de um processo de linguagem e de forma que se radicaliza do conto para o romance. No primeiro, Ana presencia um “mundo tão rico que apodrecia” e “estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas” (LISPECTOR, 1998, p.25). G.H., por sua vez, narra: “Meus olhos ofuscados iam então repousar no deserto nu e ardente, que pelo menos não tinha a dureza de uma cor. Daí a três milênios o petróleo secreto jorraria daquelas areias: o presente abriria gigantescas perspectivas para um novo presente” (LISPECTOR, 1991, p.111).

Existe um recurso que extrapola a sua função referencial ao mesmo tempo que não atua como função poética, apesar do tratamento linguístico. Ana e G.H. referenciam um contato: as distorções na linguagem ocorrem não por uma ação deliberadamente poética, mas por uma busca por exprimir o *inexprimível*. Essa característica de ambas, é importante ressaltar, dá em um primeiro plano diegético, isto é, Ana e G.H são agentes inclusas no processo epifânico, elas estão nos limites de suas respectivas telas diegéticas.

Em James Joyce, precisamente em *Stephen, the hero* e *Retrato do artista quando jovem*, a epifania é parte de um projeto literário e artístico que resgata conceitos tomistas de apreensão do *belo*: integridade, harmonia e radiância.

É esse o instante que chamo epifania. Constatamos primeiro que o objeto é uma coisa íntegra; em seguida, que apresenta uma estrutura compósita e organizada, que é efetivamente uma coisa; enfim, quando as relações entre as partes estão bem estabelecidas, os pormenores estão conformes à intenção particular, constatamos que esse objeto é o que é. Sua alma, sua equidade, de súbito se desprende, diante de nós, do revestimento da aparência. A alma do objeto, seja ele o mais comum, cuja estrutura é assim demarcada, assume um brilho especial a nossos olhos. O objeto realiza sua epifania (JOYCE apud SÁ, 1979, p.136).

Joyce estabeleceu uma técnica que, da sua gênese, as revelações bíblicas tornam-se um recurso estritamente literário: “Os modos tomistas e ontológicas da beleza transformaram-se, sob a visada joyceana, em modos de apreender ou até produzir a beleza, no mundo moderno” (SÁ, 1979, p.137). Há pontos a serem delimitados.

Existe uma investigação que atravessa a obra de Joyce. Se, em *Stephen, the hero*²⁰, o procedimento da epifania é conceituado; em *Retrato do artista quando jovem*, ele é experimentado, como se vê no episódio da mulher-pássaro - essa famosa epifania será revista adiante na análise política da obra de Lispector:

Ele estava longe de tudo e de todos, sozinho. Ele estava desligado de tudo, feliz, rente ao coração selvagem; estava sozinho em meio dum ermo de ar bravo, entre águas salobras, entre a colheita marítima e conchas, entre emaranhados e redemoinhos, entre claridades embaraçadas de cinzento, entre figuras de crianças e de raparigas vestidas de alegrias, e de luz, entre vozes infantis e joviais que enchem o ar (JOYCE, 1998, p.180).

Olga de Sá classifica uma *epifania-linguagem* existente em *Ulisses* – por isso, sugere a culminância de uma investigação sobre esse recurso (do estético ao microestético): “Criam-se as palavras-paisagens e a epifania atinge o nível microestético” (SÁ, 1979, p.149), como neste trecho – ressalta-se o neologismo “quasequaseando-o” (almosting it): “Depois que ele me acordou na noite anterior, o

²⁰ *Stephen, the hero* foi publicado postumamente, mas sua feitura se deu como uma preparação para o primeiro romance de Joyce, *Retrato do artista quando jovem*. Inclusive, boa parte dos primeiros capítulos de *Stephen* foi modificada e incluída em seu primeiro romance (1916). Três anos após a morte de Joyce, em 1944, foi publicado pela editora Jonathan Cape. Em 2012, foi traduzido para o português brasileiro por José Roberto O’Shea, e publicado pela editora Hedra.

mesmo sonho era ou era isso? Espera. Um pórtico aberto. Rua de rameiras." Lembra. Harum al-Raxid. Estou *quasequaseando-o* (JOYCE, 1967, p.53, grifo nosso, trad. Antônio Houaiss²¹).

A dinâmica do detalhe epifânico é uma radicalização que Stephen, alter-ego de Joyce, já previa o final de *Retrato do artista quando jovem*: "Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria ou a minha Igreja; e vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa" (JOYCE, 1998, p.262).

Já em *Retrato do artista quando jovem*, apreende-se na forma uma transformação significativa da *subjetividade* de Stephen Daedalus, personagem de todas as obras joyceana abordadas e alter-ego de Joyce: ao final, o personagem *assume* a voz narrativa; nesse sentido, o discurso, antes expresso em terceira pessoa, mas em *visão-com*, passa a ser em primeira e proferido por Daedalus.

– De quem estás tu falando, amigo? – perguntou-lhe por fim Stephen.
Mas Cranly não respondeu.

Março, 20. Longa conversa com Cranly, a propósito da minha revolta. Ele, empregando a sua grande habilidade. Eu, flexível e suave. Pôs-se a atacar-me, empregando a carga do amor materno (JOYCE, 1998, p.263).

"Amor" e *A paixão segundo G. H.* também aprofundam o processo epifânico e a tomada de turno de voz. No primeiro, o narrador *visão-com* expõe a imersão subjetiva de Ana e a linguagem é instrumento e artefato da epifania – é somente nela que o estético se realiza. Assim, é em um limiar entre a consciência de Ana e sua experiência em que está a forma e, logo, os seus constituintes: a linguagem, a narrativa e seus elementos, e a epifania em si, na abordagem joyceana. Há um plano formal distinto do mundo, da experiência; e esse plano é esteticamente organizado. Nesse sentido, a diegese que cerca Ana são títeres de uma estrutura – e a serviço de um projeto.

Um autor-implícito, em *G. H.*, por sua vez, toma seu turno de voz (em primeira pessoa) e se delibera como uma investigadora da linguagem: a forma, o discurso, a epifania são objetos e instrumentos. A personagem-narradora está suspensa e

²¹ "After he woke me up last night same dream or was it? Wait. Open hallway. Street of harlots. Remember. Haroun al Raschid. I am almosting it" (JOYCE, 2010, p.43).

fechada em um *ser-aí*²² epifânico e, para que isso aconteça, a forma e o conteúdo atuam.

O romance inicia e termina com seis travessões: “ - - - - - estou procurando, estou procurando.” (LISPECTOR, 1991, p.15); “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - -” (LISPECTOR, 1991, p.183). Para Olga de Sá:

Os seis travessões que iniciam e finalizam a narrativa, marcam a ruptura de G. H. com seu mundo. [...] A pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa revelam como CL alcança os limites das normas de enunciação e cria uma estrutura semântica complexa (SÁ apud LISPECTOR, 1996, p. 9).

Um fechamento acontece: os travessões sugerem uma realidade decalcada. Cabe destacar que, para o prisma desta análise, não é Clarice Lispector (CL) quem “alcança os limites da forma”: sugere-se a presença de um autor implícito que perpassa a narrativa.

Enquanto estrutura, o distanciamento do discurso e da narrativa sugere uma suspensão da escritura G. H. Maria Lúcia Dal Farra, em *O Narrador Ensimesmado*, estabelece essa distinção baseada nos focos narrativos em romances em primeira pessoa:

Esses jogos entre o “eu” que narra e o “eu” que experimenta, entre o “eu” do discurso e o “eu” da narrativa, permitem à narração movimentar-se de um para outro nível, ao mesmo tempo em que enriquecem polifonicamente o fluxo da intriga, quebrando-lhe a linearidade (DAL FARRA, 1978, p. 63).

Em G. H., ocorre uma suspensão da escritura enquanto a ação escrita se faz presente no ato, isto é, o discurso é um discurso consciente de si e da distância do objeto narrado: “Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida” (LISPECTOR, 1991, p.16-17). A experiência real está menos no fato narrado do que no discurso: este não se coloca como uma ferramenta de resgate do vivido, mas como construtor. O *ser-aí* epifânico instrumentaliza a escritura como recurso: somente contanto

²² O “*ser-aí*” é uma tradução para *Dasein*, termo de Heidegger: conforme George Steiner, em *As idéias de Heidegger*, é “o mundo concreto, literal, real e cotidiano. Ser humano é estar imerso, implantado, enraizado na terra, na trivialidade cotidiana do mundo (‘húmus’ contém em si húmus, o latim para terra). Uma filosofia que abstrai, que procura elevar-se acima da cotidianidade do cotidiano, é vazia. [...] O mundo é – um fato que é, evidentemente, o espanto primordial e a origem de toda a indagação ontológica. É aqui e agora, e em toda a parte a nossa volta. Estamos nele. Totalmente” (STEINER, 1982, p. 73).

linguagem, G. H. realiza sua incursão: “Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (LISPECTOR, 1991, p.24).

G. H. incursiona apoiada na forma epifânica incrustada ao romance. A epifania não é apenas um recurso estético, mas uma rubrica do discurso e da narração, que, assim, encontram-se em estado de suspensão, em um *ser-aí*.

Em 24 de março de 1973, no Jornal do Brasil, Lispector publicou a crônica “Um ser livre”. A cronista Clarice Lispector²³, baseada na afirmação de Bergson de que o “grande artista [...] seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo” (LISPECTOR, 1999, p.456), cogita as consequências da criação de um ser *livre*: “aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade” (LISPECTOR, 1999, p.457). Assim, ela realiza sua hipótese:

Suponhamos que se pudesse educar uma criança tomando como base a determinação de conservar-lhe os sentidos alertas e puros. Que se não lhe dessem dados, mas que os seus dados fossem apenas os imediatos. Que ela não se habituasse. Suponhamos ainda que, com o fim de mantê-la em campo sensato que lhe servisse de denominador comum com os outros homens lhe permitisse certa estabilidade indispensável para se viver, lhe dessem umas poucas noções utilitárias; mas utilitárias para serem utilitárias, comida para ser comida, bebida para ser bebida. E no resto a conservassem livre (LISPECTOR, 1999, p.457).

Para além de seu conceito de liberdade: uma liberdade que situa o ser no presente; uma liberdade que, como a liberdade existencialista, é um atributo primeiro, uma condição que torna humano o ser, há uma suspensão. Esse ser livre de seus utilitarismos está posto em um espaço que, enquanto forma estética, é epifânico, enquanto consciência, é uma redução fenomenológica, uma *epoché*: “a colocação entre parênteses da atitude natural, sempre marcada por um realismo espontâneo” (SARTRE, 2015, p.18). Trata-se de uma suspensão: um procedimento

²³ Clarice tornou-se cronista aos 46 anos, quando já inscrita no panteão da literatura brasileira. A incursão no novo gênero não foi fácil para a escritora, que sempre resistiu à ideia de profissionalizar sua escrita. No entanto, as necessidades causadas pelo divórcio e pela criação dos filhos a forçaram a, em 1967, aceitar o convite de Alberto Dines, editor-chefe do Jornal do Brasil, para ter um espaço no jornal aos sábados. Foram um total de 234 colunas, ao longo de seis anos, reunidas, postumamente, em 1978, na obra *A descoberta do mundo*.

próprio da fenomenologia husserliana que visa a isolar um *modus operandi* incrustado à consciência.

A epochê, em Sartre, é um procedimento que, antes de revelar um fracasso, revela um caráter da consciência como constituinte de si mesma, a intencionalidade:

a consciência se define pela intencionalidade. Pela intencionalidade, ela se transcende a si mesma, ela se unifica evadindo-se. A unidade de mil consciências ativas pelas quais eu somei, somo e somarei dois com dois para fazer quatro é o objeto transcendente “dois mais dois fazem quatro”. Sem a permanência dessa verdade eterna seria impossível conceber uma unidade real e haveria tantas operações irreduzíveis quantas consciências operatórias (SARTRE, 2015, p.21).

É assim que ela se dá como fracassada: a unidade da epochê está em sua multiplicidade, em seu processo de intencionalidade, e, por isso, no fato de que a consciência se dá apenas contanto seja consciência de algo:

quer dizer que, de improviso, a consciência sai de si mesma para dirigir-se aos objetos. É o que significa a famosa afirmação “Toda consciência é consciência de alguma coisa”. Correlativamente, são denominados transcendentem à consciência o mundo e seus objetos (físicos, culturais etc.), enquanto eles estão, por definição, fora da consciência, e são para ela o Outro absoluto (LE BOM apud SARTRE, 2015, p.21).

Em Clarice, esse *ser aí epifânico* – essa epochê da forma – expõe também um fracasso: ou mesmo é finalizada por um. A crônica contextualiza um procedimento lispectoriano e o aponta como um recurso recorrente na obra da escritora. No entanto, apesar de que Lispector, conforme ela mesma, não tenha dominado o gênero, o que declarou na crônica “Ser cronista”, de 22 de junho de 1968, até aquele momento ter dúvidas quanto ao gênero: “Vou dizer a verdade: não estou contente” (LISPECTOR, 1999, p.113)²⁴; a forma nele não se apresenta como constituinte de uma Poética. Em *A crônica*, Jorge de Sá diferencia esse gênero do conto:

²⁴ “[...] basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isso é uma coluna ou uma crônica?” (LISPECTOR, 1999, p.113).

Enquanto o contista mergulha de ponta-cabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço e da atmosfera que darão força ao fato “exemplar”, o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). Assim, quem narra uma crônica é seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem (SÁ, 1987, p.9).

A crônica, para uma poética existencial, refere-se menos à composição da forma literária lispectoriana, que aos temas que compõem a vida da escritora. A saber: o plano transcendente vislumbrado pela crônica “Um ser livre” se dá como conteúdo – o que na literatura de Lispector se incrusta na forma, uma epochê formal.

Por outro lado, a despeito da forma, há um fracasso revelado pelo próprio conteúdo em *A paixão segundo G. H.*: “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano” (LISPECTOR, 1991, p.180).

A paixão segundo G. H. é um romance de contato com o Em-si; portanto, uma obra sobre o fracasso, sobre os limites ontológicos do ser humano. Em Sartre, o Ser-em-si é uma das dimensões do *ser*. Uma vez consciência e sempre consciência de si sobre o mundo, a consciência existe enquanto um ser dirigido a si, Ser-para-si, e dirigido ao outro, Ser-para-outro. O Em-si, por sua vez, é inacessível: o filósofo delimita as dimensões do Em-si e do Para-si a partir do significado *destruição*:

Para haver destruição, é necessário primeiramente uma relação entre o homem e o ser, quer dizer, uma transcendência; e, nos limites desta relação, que o homem apreenda um ser como destrutível. [...] é necessário reconhecer que a destruição é essencialmente humana e é o homem que destrói suas cidades por meio de sismos ou diretamente, destrói suas embarcações por meio dos ciclones ou diretamente (SARTRE, 2008, p. 49).

Como Em-si, não há destruição: “Depois da tempestade, não há *menos* que antes: há *outra coisa*” (SARTRE, 2008, p. 48). Essa dimensão do *ser*, com isso, está alheia à percepção humana: jaz em um eterno presente e é positividade e inteireza. Em G. H, ele é a *barata*. No romance, há um momento em que a personagem encontra uma barata no quarto de Janair, a empregada. A visão do animal é o móbil principal da trama. G. H. alicerça suas investigações na aparição do inseto, o que culmina no

ato de a personagem pô-lo na boca, em um movimento de integração com a matéria viva do animal.

Ah, será que nós originalmente não éramos humanos? e que, por necessidade prática, nos tornamos humanos? isso me horroriza, como a ti. Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo rebentado que é todo feito de canos e de antenas e de mole cimento – e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera.

– Então – então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno (LISPECTOR, 1991, p.123).

G. H. realiza sua sacrílega comunhão como paródia da comunhão católica, segundo Olga de Sá: “O cristão, ao comungar, acredita que participa do Corpo de Cristo, sendo por Ele assimilado. A comunhão planta na carne do homem corrompido a semente da ressurreição e da vida, segundo a promessa de Cristo” (SÁ, 1997, p.126).

O fracasso em G. H. é a culminância de um percurso de um contato impossível com o Ser-em-si satriano: um ser que

é, e, quando se desmorona, sequer podemos dizer que não é mais. Ou, ao menos, só uma consciência pode tomar consciência dele como já não sendo, precisamente porque essa consciência é temporal. Mas ele mesmo não existe como se fosse algo que falta ali onde antes era: a plena positividade do ser se restaurou sobre seu desabamento. Ele era, e agora outros seres são – eis tudo (SARTRE, 2008, p.39).

E esse contato, que se pretende profundo, é tanto impossível quanto, porém, arraigado à forma do romance e, assim, à palavra. Benedito Nunes aponta para o *desgaste vocabular* em G. H.: “Tal efeito é semelhante àquele halo de estranheza que se pode obter repetindo vezes sem conta uma palavra banal qualquer: casa, monte, quietude etc.” (NUNES, 1976, p. 138). Há uma repetição que interfere em uma pressuposta objetividade nos significados. E essa objetividade é degradada à medida que essa consciência se reduz ao Em-si, ao inumano e ao inexprimível.

De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-as na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado (NUNES, 1976, p. 137-138).

A palavra em G. H. atinge um limite nos significados: “O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa” (LISPECTOR, 1996, p.143), e se dirige ao Em-si intuído, cuja espaço de contato é a barata.

Essa *coisa*, cujo nome desconheço, era essa *coisa* que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa *coisa* sem qualidades nem atributos, era repugnante a *coisa* viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro (LISPECTOR, 1991, p. 90, grifo nosso).

A palavra cristaliza-se em significante a fim de expor a inalteridade do Em-si. O vocábulo “coisa” toma uma carga semântica simbólica e ele se degrada ao passo que reaparece na frase.

As referências ao Em-si recorrentemente apresentam esse significado degradado: ora denominado “tudo” e “nada”, ora “vida” e “morte”, ora “inferno” e “paraíso”, ora “bom” e “ruim”. As antíteses objetivam o esvaziamento semântico e, por fim, a revelação do Ser primário intuído.

Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia. Mas saber disso espalharia a *vida-morte*, e um filho no meu ventre estaria ameaçado de ser comido pela própria *vida-morte*, e sem que uma palavra cristã tivesse um sentido... (LISPECTOR, 1991, p. 128, grifo meu).

Oximoros também são parte desse processo formal de deterioração:

Naquele momento eu ainda não entendera que o primeiro esboço do que seria uma prece já estava nascendo do *inferno feliz* onde eu entrara, de onde eu já não queria mais sair.

Daquele país de ratos e tarântulas e baratas, meu amor, que regozijo pinga em gordas gotas de sangue.

Só a misericórdia de Deus poderia me tirar da *terrível alegria* indiferente em que eu me banhava, toda plena.

Pois eu exultava. Eu conhecia a violência do *escuro alegre* – eu estava feliz como o demônio, o inferno é meu máximo (LISPECTOR, 1991, p. 129, grifo meu).

“Inferno feliz”, “terrível alegria”, “escuro alegre” abarcam a neutralidade do Em-si. Esse recurso é marca de um desprendimento de G. H. do seu mundo moralmente humano. Por outro lado, ele também se coloca como um recurso joyceano: o da epifania em um nível microestético, indicado por Olga de Sá em *Ulisses*. Entretanto,

se, em James Joyce, esse recurso se dá como uma radicalização técnica, em G. H., ele simula uma organicidade em vista de uma aproximação: o Em-si, alheio, positivo e irrelacional, repele e degrada a linguagem e seus constituintes, dessa forma, a epifania funcionaliza-se como um recurso de expressão do inexprimível, um recurso do que G. H. chama de *desroização* – portanto, um fracasso:

A desroização é o grande fracasso e uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem” (LISPECTOR, 1996, p.179).

É que a linguagem, seus constituintes e suas imbricações estão em dimensões humanas e existenciais do ser: o Ser-para-si e o Ser-para-outro. Em princípio, a linguagem é um Para-outro: sua forma é relacional, as imbricações que a constroem e a revelam se referem à percepção do objeto-outro:

A percepção do objeto-outro remete a um sistema coerente de representações, e esse sistema não é *meu*. Significa que o outro, na minha experiência, não é um fenômeno que remeta a minha experiência, mas refere-se por princípio a fenômenos situados fora de toda experiência possível para mim (SARTRE, 2008, p.296).

Gerd Bornheim esclarece a questão da linguagem em *O ser e o nada*:

sou para o outro quando minha subjetividade se experimenta como objeto para a outra. Portanto, o pressuposto da linguagem na intersubjetividade, e isso de tal maneira que a relação se estabelece como objeto-sujeito; pela linguagem passo a ser objeto para o outro (BORNHEIM, 1984, p.267).

O Para-outro é um elemento objetificado e objetificador, a saber: o outro é passivo frente a minha consciência e sou passivo frente a consciência do outro. Há, portanto, um conflito: “O outro detém um segredo: o segredo do que sou” (SARTRE, 2008, p.454). O ser é devir – processo em que ebulem sentidos, ações e condicionamentos. Nessa perspectiva, o Para-outro se estabelece como parte e objeto dessa tensão: “na medida que me desvelo a mim mesmo como responsável por meu ser, reivindico este ser que sou; ou seja, quero recuperá-lo, ou, em termos

mais exatos, sou projeto de recuperação de meu ser” (SARTRE, 2008, p.455). O outro, com isso, é, ao mesmo tempo, inacessível e base do ser: é “querer assimilar o outro enquanto outro-olhador, e tal projeto de assimilação comporta um reconhecimento ampliado de seu ser-visto” (SARTRE, 2008, p.456).

A linguagem, logo, se implementa como um produto de um processo de contato intersubjetivo em que tensões ora se apaziguam ora se potencializam:

O “sentido” das minhas expressões sempre me escapa; jamais sei exatamente se significo o que quero significar ou sequer se sou significante; neste momento exato, eu precisaria ler o pensamento do outro, o que, por princípio, é inconcebível. E, sem saber o que é que realmente exprimo para o outro, constituo minha linguagem como um fenômeno incompleto de fuga para fora de mim mesmo (SARTRE, 2008, p.466).

Assim, “O surto do outro em face de mim como olhar faz surgir a linguagem como condição de meu ser” (SARTRE apud BORNHEIM, 1986, p.267). A linguagem, então, é condição de um Para-outro. O oposto, por isso, também se dá: o outro é condição da linguagem.

Nunes, quando levanta as questões relativas à dicotomia monólogo e diálogo, consideradas por ele com a finalidade de investigar o discurso em G. H., aponta:

Em *A paixão segundo G. H.*, a personagem, que chega à visão silenciosa onde o monólogo interior se esgota, inventa, para garantir a possibilidade da narrativa, a presença de um interlocutor imaginário, de quem finge segurar as mãos. É um estratagema contra a incomunicabilidade, que não consegue superar a angústia da “consciência de si”, a caminho de uma nova ruptura dentro da própria narrativa que se interrompe no final do romance (NUNES, 1989, p.78).

Ele se refere a um narratário que surge no relato de G. H.: “– É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo” (LISPECTOR, 1996, p.67).

Gerald Prince, em *Dicionário de Narratologia*, classifica o narratário como um componente nivelado diegeticamente ao narrador, mas distinto do leitor²⁵. Ele pertence ao texto e é seu componente, um basilar da forma. Para Vitor Manuel de

²⁵ “Like the narrator, the narratee may be represented as a character, each addressed by the same narrator or by a different one. Like the narrator, the narratee may be represented as a character, The narratee – a purely textual construct – must be distinguished from the real READER or RECEIVER” (PRINCE, 2003, p.55).

Aguiar e Silva, “o narratário constitui o receptor do texto narrativo, aquela criatura ficcional a quem se dirige o emissor/narrador” (AGUIAR E SILVA, 1979, p.268).

Ele é o outro, em G. H., mas o outro em uma concepção existencial da linguagem: “– Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! Toma essa barata, não quero o que vi” (LISPECTOR, 1998, p.61).

É um narratário parte de uma modernidade sem Deus, sem uma univocidade dogmática que justifique sua existência. Trata-se de uma essência construída, um ser síntese que se põe no mundo, existe, se funcionaliza e se engaja existencialmente. É parte de uma Poética de resgate de uma concretude que está a serviço de um projeto e que se coloca desde os leitores do finado Brás Cubas, de Machado de Assis, ao ouvinte de Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa²⁶.

E, se em *A paixão segundo G. H.*, o narratário é um Para-outro, ele é, logo, um esteio sobre o qual a linguagem permite sua dissolução; é uma concretude formal que legitima, radicaliza e organiza um projeto existencial de fracasso: “– Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança” (LISPECTOR, 1998, p.71). Pois o narratário organiza uma dimensão eidética do narrador: “O outro é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim tal como apareço ao outro” (SARTRE, 2008, p.290).

Existe uma facticidade nesse processo; e ela é formadora do Ser-para-si. Já está postulado aqui que, para o Existencialismo, a consciência não está em uma “caixa”, não se coloca no mundo como essência, mas sim como fluxo, devir. Dessa forma, o *ser-da-consciência* sempre se dá como presença a si mesmo: “É uma obrigação para o Para-si existir somente sob a forma de um em-outro-lugar com relação a si mesmo, existir como um ser que se afeta perpetuamente de uma inconsistência de ser” (SARTRE, 2008, p.127).

²⁶ Brevemente aqui citados, não apenas os narratários, mas toda a estrutura dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, são passíveis de análise sob uma poética existencial. Não cabe realizá-la aqui, mas se aponta que uma existência se realiza como projeto e como facticidade; nesse sentido, os narratários de Brás Cubas (“Veja-nos agora o leitor, oito dias depois da morte do meu pai” (DE ASSIS, 2010, p.582)) e de Riobaldo (“O senhor... Mire veja:” (ROSA, 2006, p.23)) integram uma dinâmica que é parte de uma existência e a linguagem em sua concretude, em sua realização plena enquanto forma e facticidade.

É sob esse pressuposto que a forma do mundo se estabelece a partir de um centro – um centro imperceptível para o para-si uma vez que é ele o próprio: “esse centro, como estrutura do campo perceptivo considerado, não é visto por nós: *somos o centro*” (SARTRE, 2008, p.401). A orientação e a organização factual do mundo acontecem sob uma lógica de escolha, forma e fundo: “O objeto aparece sobre fundo de mundo e se manifesta em relação de exterioridade com outros ‘istos’, que acabam de aparecer” (SARTRE, 2008, p.400). O que o filósofo ressalta é que uma compreensão de si, uma apreensão do próprio ser na exterioridade inerente à consciência ocorre somente como negação e contraste: “o surgimento do para-si é negação explícita e interna de um isto em particular sobre o fundo no mundo” (SARTRE, 2008, p.401), a saber, *eu sou tudo que não vejo e sinto, ao mesmo tempo que tudo o que vejo e sinto faz parte de mim*.

Nesse sentido, meu corpo está por toda parte no mundo: está tanto lá adiante, no fato de que o poste luminoso esconde o arbusto que cresce na calçada, quanto no fato de que a mansarda, mais longe, acha-se acima das janelas do sexto andar, ou no fato de que o automóvel que passa rumo da direita para a esquerda, detrás do caminhão, ou de que a mulher atravessando a rua parece menor do que o homem sentado à varanda do bar. Meu corpo, ao mesmo tempo, é coextensivo ao mundo, está expandido integralmente através das coisas e concentrado nesse ponto único que todas elas indicam e que eu sou sem poder reconhecê-lo (SARTRE, 2008, p.402).

Essas dimensões estão presentes na forma literária quando Nunes, em G. H., estabelece as transições entre diálogo e monólogo na trama do romance. Conforme o filósofo e crítico, há “a passagem do monólogo ao diálogo, da monologação interior que fecha a consciência à dialogação intersubjetiva, em que ela se abre a outra consciência” (NUNES, 1989, p.79).

O narratário é apreendido como para-outro, como parte da dialogação exigida enquanto linguagem, e como movimento intersubjetivo. Por outro lado, na monologação interior acontece o contato em um estar para-si. A linguagem do monólogo, em G. H., torna-se um processo de imersão em que o narrador faz outros elementos formais como ferramentas, elementos tão estruturais quanto o narratário, são instrumentos de linguagem que estão a serviço do narrador e sugerem um processo de aprofundamento.

Dal Farra, ao abordar um trecho de *Aparição*, romance de Vergílio Ferreira, mostra um movimento bastante singular por parte do seu narrador em primeira pessoa:

O narrador, estabelecendo uma relação dialética entre passado e presente à procura da síntese que será o próprio discurso, obtém a concretização da mensagem que trazia enquanto personagem. Ele “reincorpora a morte na plenitude da vida”, através da arte e do sentimento estético que experimenta em face do passado (DAL FARRA, 1978, p. 73).

A equação dialética sintetiza o discurso: uma dinâmica que abarca a linguagem do ser e o ser para si mesmo como movimento estético que apresenta uma transmutação, no caso de *Aparição*, moral: de reconhecimento da morte e de contato com ela. Então, se a escritura é um fluxo e, no romance, dá-se como interferência na forma, é válido questionar o “para-quê” primordial desse processo: o que a mobiliza como processo de transmutação do ser e da forma. Para uma poética existencial, o móbil da construção de uma diegese da existência é a *angústia*.

O homem é *condenado* a ser livre, segundo Sartre. É um Para-si. É uma intenção visada ao futuro. O ser humano está para o passado e para o presente, sempre, em relação a um fim, isto é, em relação ao futuro. Com isso, embora sempre em *situação*, sempre em uma *forma*, o ser humano é condenado a escolher. Nesse instante, ele visa a seu fim, que é um inexistente, um não-ser. A liberdade, com isso, é um Para-si que se joga ao futuro, visando a um fim, que, por sua conta, é um nada.

A angústia surge quando o ser humano está ciente de sua liberdade e do nada que está nele e fora dele: em uma ausência de sentido inerente aos processos que demandam a consciência e sua existência. A “angústia, diz ele [Sartre], resulta da revelação da nossa própria liberdade sem peias, limitada apenas por si mesma, fonte absoluta de todo sentido” (MOUTINHO, 1995, p. 76).

Mais tarde, Sartre, em sua última grande entrevista em 1980, menos de dois meses antes de sua morte, negaria ter sentido angústia, afirmaria ter trazido esse conceito de Heidegger e que, apesar de tudo, essa era uma noção chave para os princípios base da filosofia existencialista²⁷. Ela foi trazida principalmente de

²⁷ “Nunca senti angústia. Essas são noções chaves da filosofia de 1930 e 1940. Isso também vinha de Heidegger. São noções que eram usadas o tempo todo, mas que para mim não correspondiam a nada” (SARTRE, 1986, p.20).

Kierkegaard, da obra *O conceito de angústia*. Nela, em parte o filósofo dinamarquês investiga uma angústia primeira como um ponto de inflexão entre os condicionamentos e a liberdade humanas:

A angústia que está posta na inocência, primeiro não é uma culpa e, segundo, não é um fardo pesado, um sofrimento que não se possa harmonizar com a felicidade da inocência. Observando-se as crianças, encontra-se nelas a angústia de um modo mais determinado, como uma busca do aventuroso, do monstruoso, do enigmático (KIERKEGAARD, 2011, p.46).

Sartre e seu ateísmo, à primeira vista, vai de encontro a Kierkegaard, pois este se calca no cristianismo e sua filosofia estende-se da religiosidade, enquanto base para o que ele acredita ser nela concretamente existencial: a inocência, o desespero, a culpa, a angústia²⁸. Entretanto, o filósofo francês não nega o papel de Kierkegaard na base de seu Existencialismo. Em *Questão de método*, Sartre reitera o papel do dinamarquês na construção do sistema filosófico hegeliano – este, gênese da dialética materialista de Marx e Engels. Para o francês, a inclusão de indivíduo e de sua subjetividade nesse sistema não se dá como um contraponto, mas como um ponto a acrescentar e contribuir com a sistemática proposta por Hegel.

Kierkegaard é inseparável de Hegel e esta negação feroz de todo o sistema não pode nascer senão num campo cultural inteiramente comandado pelo hegelianismo. Este dinamarquês sente-se acuado pelos conceitos, pela História, ele defende sua pele, é a reação do romantismo cristão contra a humanização racionalista da fé (SARTRE, 1966, p.15).

Tanto quanto Sartre, Kierkegaard é um humanista, um filósofo que "defende sua pele" em face da racionalização hegeliana. Não existe, portanto, a possibilidade de negar o conceito de angústia em uma poética existencial. Ela integra uma dinâmica

²⁸ Kierkegaard é, antes de um filósofo da religião, um filósofo que fez uso dos arquétipos humanos expressos pelo Catolicismo a fim de que a sua filosofia fosse tecida. Dessa forma, há personagens e conceitos recorrentes, como Adão, representação de um sentido humano *a priori* e elemento de sua profunda investigação; e o pecado hereditário, conceito do qual o filósofo busca traçar um princípio de ética e angústia. Sobre esse viés, Kierkegaard estabelece suas bases: "O conceito de pecado hereditário é de tal modo diferente do conceito de primeiro pecado, que o indivíduo participa daquele apenas pela sua relação com Adão e não pela sua relação primitiva com o pecado? [...] O pecado hereditário é o presente, é a pecaminosidade, e Adão é o único em quem esta não teria ocorrido, pois veio a ser por meio Ele" (KIERKEGAARD, 2011, p.28).

do Existencialismo uma vez que acontece em um ser consciente frente à condenação de sua liberdade.

Essa angústia, em G. H., é mobilizadora da narrativa:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável (LISPECTOR, 1991, p. 16).

Trata-se da percepção de uma liberdade: a consciência de si como um ser para o futuro e, portanto, como um ser responsável por suas ações e condenado à liberdade. A “terceira perna” perdida, dentro de uma abordagem sartriana, seria a má-fé – conceito muito caro ao Existencialismo e que, em uma síntese, é um autoengano profundo, incrustado à estrutura da consciência; a má-fé, nesse sentido, não é uma mentira:

A má-fé tem na aparência [...] a estrutura da mentira. Só que – e isso muda tudo – na má-fé eu mesmo escondo a verdade de mim mesmo. Assim, não existe neste caso a dualidade do enganador e do enganado. A má-fé implica por essência, ao contrário, a unidade de uma consciência (SARTRE, 2008, p. 94).

Renunciar à má-fé é compreender-se, para G. H., como livre: uma angústia mobiliza as ações – e a escritura.

A náusea existencial é um resultado de ações realizadas sobre a rubrica da angústia. Benedito Nunes, no ensaio intitulado “A náusea”, relaciona diretamente a obra homônima de Sartre à obra de Lispector. Segundo ele, esse estado revela um “sinal de fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto” (NUNES, 1989, p. 118). As reações nauseantes, para o filósofo, equivalem-se: “Em Sartre como em Clarice Lispector, a náusea, que neutraliza o poder dos símbolos, é o ponto de ruptura do sujeito com a praticidade diária” (NUNES, 1989, p. 121).

Ele aponta alguns momentos, em contos lispectorianos, em que esse estado se dá tal como no personagem Antoine Roquentin:

Sofia sente o estômago se encher de uma água de náusea ao ver de perto a cara de seu professor (“Os desastres de Sofia”). Diante de uma casa antiga, descolorida e vazia, que lhes diz algo inexprimível, o rapaz e a moça de “A mensagem” sufocam de angústia, “verdes e nauseados”. Contemplando de sua mesa, da sala de um restaurante, um velho idoso,

“em plena glória do jantar, mastigando de boca aberta”, a personagem de outro conto (“O jantar”) é tomada “pelo êxtase arfante da náusea” (NUNES, 1989, p. 118).

Mas a própria Clarice Lispector recusa o fato apontado por Nunes: “Minha náusea inclusive é diferente da náusea de Sartre, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava o que tinha que beber. Quer dizer, eu sei o que é a náusea no corpo todo, na alma toda. Não é sartriana” (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p. 205).

Há uma corporeidade na náusea em Lispector; é uma náusea de contato. Ela acontece contanto haja uma relação imanente com o mundo: “O valor da náusea em Clarice Lispector remete-nos a uma atitude perante as coisas e o ser em geral, que difere da sartriana” (NUNES, 1989, p.101).

Há a náusea de Roquentin “manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional” (NUNES, 1989, p.117). Ela é transcendente a ponto de se mostrar como um ponto de *disruptura*, pois revela um absurdo: “o emocional do mal-estar e do fascínio, o empolgamento da consciência, paralisada em sua negatividade” (NUNES, 1989, p.118). É, com isso, uma revelação que conduz o personagem a engajar-se como ser, conduz a uma “adesão total ao mundo humano”, conforme Nunes.

Em Lispector, a experiência da náusea, para Nunes (1989, p.122), “subtrai o sentido do mundo, para estabelecer, por meio do êxtase místico [...] uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não-humana”.

Basicamente, a náusea como um rompimento dos processos desencadeados pela angústia existencial, faz desta um móbil para o narrador-protagonista existencial. Um móbil existencial é sempre motivado por uma descoberta da *autonomia do querer*, da liberdade, conseqüentemente, é motivado pela angústia.

Alfredo Bosi, a fim de encontrar traços sistematizáveis na atuação do herói no romance moderno brasileiro, utiliza a formulação de Lucien Goldmann, em *Sociologia do Romance*, na qual é analisada a construção do herói romanesco à luz de uma “tensão entre o escritor e a sociedade” (BOSI, 1987, p. 440).

Em face da sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos, o romancista tende a engendrar a figura do “herói problemático”, em tensão com as estruturas “degradadas” vigentes, isto é,

estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor (BOSI, 1987, p. 440).

Bosi salienta que, muito embora esteja sujeito a revisões, essa formulação parte de um “dado existencial primário (*tensão*)” (BOSI, 1987, p. 441) e acrescenta que “não há ciência sem um mínimo de relações necessárias: e o que Goldmann propõe, em última análise, é *uma hipótese explicativa do romance moderno, na sua relação com a totalidade social*” (BOSI, 1987, p. 441).

Com isso, Bosi sistematiza o romance moderno – precisamente, a partir da década de 30 – conforme “o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e o seu mundo” (BOSI, 1987, p. 441): *romances de tensão interiorizada* e *romances de tensão transfigurada* (foram destacadas duas das classificações, conforme interesse desta análise).

c) *romances de tensão interiorizada*. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/ mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...) de Otavio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lígia Fagundes Telles, Osman Lins...;

d) *romances de tensão transfigurada*. O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. Exemplos, as experiências radicais de Guimarães Rosa e Clarice Lispector (BOSI, 1987, p. 442).

Assim, “trata-se de um plano ficcional que configura a cisão homem/mundo em termos de retorno à esfera do sujeito” (BOSI, 1987, p. 444). Portanto, a tensão, *a priori*, é o motivador de uma reestruturação da subjetividade. Se, nos romances de tensão interiorizada, há a subjetivação do conflito, ou melhor, o herói age no plano reflexivo; nos romances de tensão transfigurada, o herói se vê frente a um *conflito existencial*: é a angústia fruto de consciência da liberdade – conflito que torna o herói não só autônomo em relação ao mundo e sua forma, mas também em relação a sua compreensão sobre o mundo. Nesse processo, Bosi salienta que os romances, a exemplo de Clarice e de Guimarães, “situam o processo literário antes na *transposição* da realidade social e psíquica do que na *construção* de uma outra realidade” (BOSI, 1987, p. 444).

É um ser humano em face do mundo e sobrepondo este com sua *psiqué*, sua consciência intencional, seu nada e ter-de-ser. No existencialismo, não há aquém ou

além da consciência, ela é um limite em si e, por isso, a seus sujeitos resta recompor suas sínteses, seus estados, seus projetos - e seus espaços.

2.3 SITUAÇÃO II: O ESPAÇO

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas do meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco; um aposento precede e promete outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (LISPECTOR, 1991, p. 34).

Apreender o espaço em G. H. é apreender G. H. O apartamento é a narradora - ou melhor, a reflete - tanto como exercício discursivo quanto como construção eidética. Ele, nisto, é G. H. para além da linguagem: o discurso, seus limites e implicações engendram uma consciência e consequentes espaço, ser e fluxo varridos pela intencionalidade que a constitui. Para Sartre (1947, p. 29),

Se por milagre entrásseis (sic) “em” uma consciência, seríeis (sic) arrastados por um turbilhão e lançados fora [...], pois a consciência não tem “interior”; é simplesmente o exterior dela própria, e essa fuga absoluta e essa recusa a ser substância que a constituem como consciência.

É atributo da consciência ser *para-fora*. O espaço, antes de tudo, se trata de um imbricamento em fluxo de entes e seres que refundam a existência de um ser-espaço G. H. E nesse processo, há sínteses que esmiuçadas o constituem:

- G. H. coloca-se em uma classe social, “pessoas do meu ambiente”; ao mesmo tempo que declara ser levada pelas demandas desse próprio grupo, em nome da elegância e do prazer.
- Há uma relação de poder: o que ainda não é vulgar domina o vulgarizado. O excerto “quando essa elegância se vulgarizar” revela um nomadismo, uma mutabilidade que orbita relações de poder entre classes.
- A neutralidade e a suavidade impressas nas luzes e na organização do apartamento transcrevem um conceito artístico: a cópia, a duplicata. “Real,

eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita” (LISPECTOR, 1991, p. 34). A personagem G. H., segundo Olga de Sá:

mulher financeiramente independente, sem marido, sem filhos, que domesticara o seu viver. Sempre respeitara a beleza e sua moderação intrínseca, tivera medo do feio e do inestético. Tudo nela fora “semi” ou “pré”. Vivia num semi-luxo, com algumas ligações amorosas logo desfeitas: agradável, tinha amizades sinceras, com certo sentimento irônico por si mesma, embora sem perseguições (SÁ, 1993, p. 127).

O ser-espaço G. H. é um dos estratos que a forma: a síntese empreendida por Sá está subscrita no discurso que traz à narrativa o apartamento. O espaço é existencial porque é extensão de um polo irradiador - a narração -, e carrega consigo marcas, signos, pistas de uma existência - a narradora G. H.

A construção do apartamento, o ser-espaço G. H, como parte de um projeto narrativo, por outro lado, funda uma verticalidade e uma suspensão. Tanto por se tratar de uma cobertura quanto por se expressar como forma, o ser-espaço apartamento é uma *epoché*. Essa epochè reside no projeto da obra, imbrica-se à estrutura, visto que, conforme Vergílio Ferreira (1970, p.88),

pro-jectar não toma como ponto de referência os objectos, mas a própria consciência, que é procura, lançamento para as próprias possibilidades, devido a uma sua estrutural carência. A consciência é projeto na medida em que aspira o poder ser (e é na medida em que aspira o poder ser que ela é procura, angústia, inquietação).

A fundação de um ser-revisitado, de um projeto, demanda essa verticalidade que, mais tarde, promoverá um espaço transmutado, consequência da própria transmutação existencial de G. H.

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama (LISPECTOR, 1991, p.112).

A transmutação já é percebida quando se afirma que a limpeza do apartamento partirá de uma base, do quarto da empregada: “Depois, da cauda do apartamento,

iria aos poucos ‘subindo’ horizontalmente até seu lado oposto que era o *living*” (LISPECTOR, 1991, p. 112). E se intensifica à medida que o quarto é referenciado como um minarete, torre de uma mesquita, lugar sagrado onde fiéis oram.

Daquele quarto escavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranquilamente escaldando o sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acoradas. Em tamanho superava a Espanha (LISPECTOR, 1991, p.109).

O ser-espaço G. H. se estabeleceu, com isso, como um lugar de contato e de *re-ligação*. Há realmente o fator religioso que está no título e no percurso de G. H.: a abordagem da *paixão* como uma paródia bíblica é realizada por Olga de Sá. Quando se leva em conta o espaço - e o espaço na *poiesis*²⁹ -, as dimensões de análise ganham outra leitura, contudo.

Gaston Bachelard, na introdução de sua *Poética do espaço*, aponta para uma esfera de *sublimação pura* a propósito das imagens poéticas e da própria fenomenologia, “uma sublimação que não sublima nada, que é desprovida da carga das paixões, liberada dos ímpetos dos desejos” (BACHELARD, 1978, p.191). De fato, levar em conta elementos que transcendem a estrutura narrativa interessam: a paródia religiosa ou os psicologismos que envolveriam a formação de G. H., mulher sem filhos que realizara um aborto: “ - Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto.” (LISPECTOR, 1991, p.95). O projeto em G. H., no entanto, claramente, de um lado, faz da paródia religiosa um recurso retórico e estilístico, de outro, abnega-se de compor um perfil psicológico e psicanalítico de G. H. As referências a qualquer ação pregressa a narrada não extrapolam o relato do aborto vivido. A verticalidade imbricada ao espaço é rubrica de um projeto literário que, sob a fenomenologia, torna-se uma epoché: o espaço, a classe social, o recorte formal expressam uma sublimação pura, uma suspensão do vivido.

Essa leitura particular do espaço é imediatamente ligada ao fator não psicologizante do projeto da própria narradora:

²⁹ Termo grego é utilizado por Martin Heidegger, em seu texto *A questão da técnica*, para definir um lugar de ação e de criação humana: “Todo ocasionar para algo que, a partir de uma não-presença sempre transborda e se antecipa numa presença, é ποιησις (poiesis)” (HEIDEGGER, 2007, p.379).

E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes. Além dos mais a “psicologia” nunca me interessou. O olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estágio do psicológico (LISPECTOR, 1991, p.29).

O *para-si*, o espaço, as iniciais no couro das valises é constituinte de G. H. como sublimação pura, como suspensão narrativa, como a epochê que infesta um projeto literário. O estar para o mundo, em G. H., é estar para si em fluxo de existência: as dinâmicas que constituem o *a priori* da consciência impressas à própria dinâmica estrutural do romance.

Na significação poética, Bachelard não encontra na psicologia nem na psicanálise instrumentos para o espaço:

[...] o psicólogo e o psicanalista não veem, na imagem poética, mais que um simples jogo, jogo efêmero, jogo de total vaidade. Precisamente, as imagens são então, para eles, sem significação - sem significação passional, sem significação psicológica, sem significação psicanalítica. Não lhes vem à cabeça que tais imagens têm precisamente uma *significação poética* (BACHELARD, 1978, p.191).

Os processos que envolvem uma análise psicológica ou psicanalítica exigem uma externalidade que vai de encontro à suspensão imbricada ao projeto literário em G. H. Esses instrumentos não dão conta de um projeto lispectoriano. Antes de qualquer coisa, até há um *pro-jecto*, a saber, um conceito existencialista que estabelece, em uma de suas instâncias, as distinções entre o poema e a prosa³⁰.

Bachelard se detém à singularidade do discurso poético: ao considerar o poema uma sublimação pura, ele o isola e lhe dá um caráter à parte, o próprio caráter da *poiesis* - de criação, do novo, de, com isso, estar acima de uma *linguagem habitual*.

³⁰ Octávio Paz, em *Signos em rotação*, especula ainda as diferenças entre poema e prosa. Seu juízo precede metodologicamente o de Sartre, por isso contribui muito para com este estudo: “A linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente. No fundo de toda a prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica. E o pensamento, na medida em que é linguagem, sofre o mesmo fascínio. Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens. Mas o prosista busca a coerência e a clareza conceptual. Por isso resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos” (PAZ, 1996, p.12).

A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala com a imagem poética, uma linguagem tão nova que já não se podem considerar utilmente correlações entre o passado e o presente. Daremos, no decorrer da nossa obra, exemplos de tais rupturas de significação, de sensação, de sentimentalidade, que será preciso convenhamos que a imagem poética existe sob o signo de um ser novo (BACHELARD, 1978, p.192).

É a palavra-objeto de Sartre. Como homens que “se recusam a utilizar a linguagem” (1948, p.61), os poetas, em “O que é a Literatura?”, fazem do poema um microcosmos: uma imersão no *Dasein* heideggeriano, um recurso e objeto de contato e imanência. Para Sartre, o poeta compartilha da mudez do pintor: interessa-lhe não a significação do mundo, mas a busca por uma substância frente a opacidade das coisas - a essas *coisas*, inclui-se a palavra.

Apesar da distinção bakhtiniana³¹, no poema, não há projeto. A saber, não há projeto no sentido existencial: o poeta desumaniza a linguagem, pois retira da própria o caráter utilitário, o caráter que lhe faz uma existência para um fim. O poeta não é um mediador - quem sabe, um investigador do sentido menos ao mais pueril do termo. Não se está afirmando que do poema não se almeja como obra poética, como uma antologia pessoal e, destarte, não há projeto como obra. Declara-se, porém, que a mediação e o para-outro impressos na linguagem não estão embutidos à gênese, à existência da ação poética - o poema possui uma natureza própria, o que é tanto suscitado por Bachelard quanto por Sartre.

G. H. e, arrisca-se aqui dizer, nenhuma outra obra de Lispector hão de ser apreendidas como ação poética. Há um projeto na *A paixão*. A linguagem é instrumento (e obstáculo) de expressão, representação, contato imanente, performance e transcendência que vão ao encontro da máxima sartriana de que “toda a obra literária é uma apelo” (SARTRE, 1948, p.91); pois “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como possível linguagem” (LISPECTOR, 1991, p.179).

³¹ “Bakhtin foi capaz de demonstrar que a visão proposta pela poesia se distingue radicalmente da visão romanesca, precisamente pelo fato de que, nela, o mundo é percebido de dentro, como o horizonte de consciência poética, enquanto que o narrador de um romance adota um ponto de vista sempre mais ou menos exterior, que situa suas personagens mais objetivamente no interior de seu meio ou de seu *entourage*” (COLLOT, 2013, p.52).

Parte-se, então, de pressupostos. Uma abordagem, se poética, como em Bachelard, não abarca a obra de Lispector; logo, se prosa, é imperativa na forma do romance. O espaço, nesse sentido, é um componente estrutural, eidético e fenomenológico. E essa tríade há de integrar qualquer lente sobre o objeto lispectoriano.

Existe, portanto, uma interdependência do espaço e demais componentes da narrativa. Ele é reduto semântico basilar das construções que permitem o enlace da história. Mais preciso, em *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, o espaço

integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico) (REIS; LOPES, 2000, p.135).

Sob o conceito do *distant reading* moretiano³², Sérgio Givone, em “Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno”, da coletânea *A Cultura do Romance*, resgata o naufrago protagonista de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe: “A condição de Robinson, enquanto condição exemplarmente humana, é a de quem se encontra, contra a vontade e sem escapatória, num lugar desconhecido, hostil, pleno de ameaças reais e imaginárias” (GIVONE, 2009, p.463). Givone sublinha a relação do protagonista com seu espaço e aponta para uma dinâmica recíproca de humanização em ambos os elementos da narrativa: humanizar, com isso, o espaço é se humanizar.

O naufrago olha ao redor. Mas não mais para escutar a linha do horizonte, e sim o perfil das coisas próximas, que já não são hostis, visto que, apesar de estranhas, parecem servir para a satisfação de suas necessidades e, assim, revelam o espaço de uma vida possível (GIVONE, 2009, p.463).

De um lado, essa reciprocidade acontece como posto de uma natureza humana que domina e controla seu mundo e, de outro, como uma intersubjetividade que envolve espaço e personagem.

³² Na obra *A literatura vista de longe*, Franco Moretti propõe um distanciamento do objeto para que outros resultados possam ser obtidos: “a distância não é um obstáculo, mas sim uma *forma específica de conhecimento*. A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *pattern*, as formas” (MORETTI, 2008, p.8).

[...] Robinson parte para a conquista do mundo arrancando-se do mundo, arrancando-se às trevas de uma introversão estéril e desesperada. E o mundo retribui permitindo-lhe que ele veja seu rosto ali espelhado. A ação, o domínio da realidade natural, a subordinação mesmo do hostil a seus próprios fins permitem humanizar o mundo a tal ponto que o homem reconhece a si mesmo nesse mundo (GIVONE, 2009, p.463).

A poética da paisagem de Michel Collot corrobora uma univocidade entre personagem e espaço - nesse caso, sujeito e objeto: “nossa relação sensível com o mundo não é a de um sujeito posto em frente a um objeto, mas a de um encontro e de uma interação permanente entre o dentro e o fora, o eu e o outro” (COLLOT, 2013, p.26).

O pensamento-paisagem de Collot se dá como um princípio de partilha, “do qual participam o homem e as coisas” (COLLOT, 2013, p.29). Em um arrolado de apreensões filosóficas e históricas sobre a paisagem, a fenomenologia existencial é uma ferramenta que inclui esses elementos compartilhados. Collot destaca que “essa relação constitutiva levou a fenomenologia existencial a definir a consciência humana como ‘ser no mundo’; o *ek-sistant*, a seus olhos, não é nem sujeito nem objeto, mas projeto ou trajeto” (COLLOT, 2013, p.30). Por outro lado, quando se detém ao conceito de *paisagem literária*, o filósofo não se abstém do fator estético e, assim, artístico que envolve a apreensão fenomenológica:

[...] ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre *in visu e/* ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção *e/* ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” e expressa (COLLOT, 2013, p.50).

A paisagem, em G. H. - e em qualquer outra obra artística -, é um elemento a ser apreendido *e/* ou analisado em vistas da forma e nas particularidades empreendidas no objeto e projeto artístico.

Sob essa lente, estabelece-se, nas particularidades da obra lispectoriana, um fluxo que revele na paisagem uma distância: um espaçamento do sujeito, um movimento de tamanho espraiamento que fissuras são abertas, “uma fissura em sua suposta unidade, em sua coerência ou sua coesão” (COLLOT, 2013, p.31).

G. H. reflete esse distanciamento quando descreve a área interna do apartamento. As fissuras estão nos contrastes, nas leituras possíveis, nas metáforas e comparações:

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e *canyons* (LISPECTOR, 1991, p.39).

As comparações e as metáforas são recursos que, para Collot, têm “uma conotação espacial”. Para tanto, o filósofo transcreve Michel Deguy, “os poetas sabem que essa transferência [a metáfora] é indissociável de um transporte no espaço”: “A própria metáfora, longe de ser apenas o produto da imaginação poética, resulta ‘da existência conjunta e simultânea de duas coisas diferentes’” (DEGUY apud COLLOT, 2013, p.36). Não há pensamento sem lugar, a saber, se opta-se pelo uso de metáforas é porque existe a necessidade de um *transporte de consciência no mundo* - um traslado entre “espaços pensados”. Em G. H., as bocas olhando bocas, o bojo como uma usina, a miniatura de um panorama de gargantas e *canyons* e o contraste entre a frente limpa e os fundos em desordem, o que, contextualizado, sugere uma atravessamento de uma estrada da *via crucis* que se inicia, são tanto recursos de linguagem quanto deslocamentos paisagísticos: conformações de um estado do ser frente aos entes que o cercam e constituem.

Se maior for o distanciamento, maior será a transmutação ocorrida no espaço:

Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos. O tesouro da cidade poderia estar numa das brechas do cascalho. Mas qual delas? Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado no mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada (LISPECTOR, 1991, p.111-112).

Esse distanciamento e conseqüente transmutação figuram o pensamento-paisagem em G. H. Entretanto, não cingem o espaço constituinte da estrutura romanesca. Há

uma proximidade prevalente no romance, como a descrição dos desenhos na parede deixados por Janair, a empregada que habitara o quarto.

Na parede caiada, contígua à porta - e por isso eu ainda não o tinha visto - estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de uma homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia (LISPECTOR, 1991, p.42-43).

É uma proximidade que desvenda uma existência; ao mesmo tempo que opaciza a existência de Janair, pelo distanciamento em si empregado: G. H. lembra muito vagamente da imagem de Janair. Existem movimentos imanentes e transcendententes que acontecem à medida que G. H. perscruta o espaço existencial Janair:

O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som de riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa era o que fazia a matéria de seu silêncio. Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranquila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente (LISPECTOR, 1991, p.47).

As impressões de G. H. vão da percepção imanente do quarto a elucubrações transcendententes: o som inaudível, o chiado neutro, a raiva de Janair, a rainha africana e inimiga indiferente.

Como espaço existencial, há dimensões de análise que convergem com os planos de imanência e transcendência do ser Janair. Um plano ontológico de observação, que está imbricado ao projeto do romance, se dá em momentos em que oximoros e elementos que desvelam neutralidade são expressos - som inaudível, chiado neutro, silêncio. Outrossim, a figura da empregada suscita uma presença estrangeira, uma “rainha africana”, um infamiliar³³ e que resgata origens da humanidade. Em outro plano de existência, o espaço também é síntese de uma

³³ Sigmund Freud, em *O infamiliar*, define seu conceito: “O infamiliar seria propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe. Quanto mais uma pessoa se orienta por aquilo que se encontra a sua volta, menos é atingida pela impressão de infamiliaridade quanto às coisas ou aos acontecimentos” (FREUD, 2019, p.54). E o aprofunda: “ Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2019, p.58).

tensão entre classes: o quarto e os vestígios de Janair revelam a invisibilidade constituinte da relação e das existências *patrão e empregado*.

Collot localiza historicamente estudos literários da paisagem que aliam internalidade e externalidade. Para ele, “foi Proust quem, em primeiro lugar, mostrou como certas ‘sensações subjetivas’ podiam contribuir para o próprio sentido de uma obra literária” (COLLOT, 2013, p.57). Esta é uma característica de uma filosofia moderna, “derivada da fenomenologia, que redefine a consciência por seu ser no mundo, e que vê na experiência sensível o lugar de emergência de toda expressão e significação” (COLLOT, 2013, p.57). No autor de *Em busca do tempo perdido*, Collot aponta para uma escolha e variação lexical que revela tanto o objeto percebido quanto aquele que o percebe:

Quando fala do arejado ou do aveludado em Proust, esses adjetivos substantivados designam, ao mesmo tempo, qualidades sensíveis e espécies de essências concretas que fazem sentido em sua obra; o próprio autor da *Recherche* não dizia que “as noções de luz, de som, de relevo (...) são as ricas posses com que se diversifica e realça o nosso domínio interior”? (COLLOT, 2013, p.58).

O termo *espaço existencial* é trazido por Walter Benjamin a fim de situar o ser humano moderno no espaço da Modernidade histórica. Em “Paris, capital do século XIX”, Benjamin aponta para um deslocamento dos espaços existenciais frente às novas estruturas que passavam a integrar a cidade: “O cimento lhe acena a perspectiva de novas configurações plásticas potenciais na arquitetura. Por essa época, o centro de gravidade do espaço existencial se desloca para o escritório. O seu contraponto, esvaziado de realidade, constrói seu refúgio no lar” (BENJAMIN, 1985, p.38). O ser humano citadino investiu no espaço privado sua existência: o interior é a cartografia de um ser:

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objetos de uso cotidiano imprimam a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros do morador ficam impressos no interior (BENJAMIN, 1985, p.38).

Benjamin (1985, p.38), com isso, sugere daí uma gênese para as histórias de detetive: “Daí nasce a história de detetive, que persegue esses rastros”.

Não é uma historiografia do espaço existencial que se realiza até aqui, sim o apontamento de fatores históricos, filosóficos e estéticos que congruem e sustentam uma análise. Retoma-se, com isso, o *caráter cronotópico* de Bakhtin, conceito que ele utiliza para observar a paisagem e o espaço na obra de Goethe à luz de sua historicidade:

Vamos deter-nos no caráter cronotópico que marca a visão de uma região, de uma paisagem que, sob os olhos de Goethe, se impregnam de um tempo histórico criador, produtivo. Como já observamos, o ponto de vista do *homem construtor* determina a contemplação e a percepção da paisagem por Goethe que, longe de soltar a rédeas de sua imaginação criativa, antes a submete à necessidade do local, à lógica inexorável de sua existência histórico-geográfica (BAKHTIN, 2003, p.256).

Janair é um ente histórico, estético e eidético. O nome da antiga empregada, nessa leitura, é uma corruptela de Janaína, outra denominação para a entidade afro-religiosa lemanjá - ocorrência apontada por Olga de Sá: “A empregada, pelo nome (Janair/ Janaína, outro nome de lemanjá) e por seus traços, leva o leitor a associá-la a ritos africanos” (SÁ, 1993, p.129). A rainha africana, nesse sentido, é também índice de um resgate recorrente na obra lispectoriana: a busca por um *a-priori* imerso em questões originais da humanidade, em referências à África, berço evolutivo humano, e em referências a pinturas rupestres. “Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita” (LISPECTOR, 1991, p.43).

Essa busca incluía a si mesma. A investigação de G. H. é a partir dos entes aos seres que atravessam a dinâmica de sua consciência: “abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma” (LISPECTOR, 1991, p.45).

É o outro que aqui está em questão: o outro que, segundo Sartre (2008, p.290), “é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo”. Essa perspectiva ontológica do outro é um dos seres que compõem a tríade eidética sartriana: o ser-Em-si, o Para-si - e o Para-outro. Este é sempre visado como um objeto para a consciência; entretanto, uma consciência ciente de sua objetificação. É, portanto, nessa dimensão que surgem a linguagem, a cultura, moralidade e as ideologias: “a

própria noção de vulgaridade encerra, por outro lado, uma relação intermonadária. Não se é vulgar sozinho” (SARTRE, 2008, p.290). É *intermonadária* na medida em que é estabelecida uma relação entre mônadas, conceito de Leibniz também resgatado por Husserl, que neste figura tanto um fechamento do fluxo da consciência quanto seu aspecto relacional. Para o fenomenólogo,

Tudo aquilo que vale para mim mesmo, vale também, como sei, para todos os outros seres humanos que encontro no mundo que me circunda. Ao ter experiência deles como seres humanos, eu os entendo e aceito como eus-sujeito, assim como eu mesmo sou um, e como referidos ao mundo natural que os circunda. Isso, porém, de tal modo que apreenda o mundo circundante deles e o meu como um só e mesmo mundo, que vem à consciência, embora de maneira diversa, para todos nós. Cada um tem seu lugar, a partir do qual vê as coisas disponíveis, e respectivamente ao qual elas se manifestam diferentemente para cada um deles (HUSSERL, 2006, p.76).

Sartre, que se embasou nos estudos de Husserl, utiliza essa concepção sobre o outro para dar conta de um ser que abarca os processos intersubjetivos inviáveis a partir do Para-si:

o outro não apenas revelou-me o que sou: constituiu-me em novo ser que deve sustentar qualificações novas. Este ser não estava em mim em potência antes da aparição do outro, pois não teria encontrado lugar no Para-si; e, mesmo se algo se satisfizesse em me dotar de um corpo inteiramente constituído antes que esse corpo fosse para os outros, nem minha vulgaridade nem minha inépcia poderiam alojar-se nele em potência, pois estas são significações e, como tais, transcendem o corpo e remetem ao mesmo tempo a uma testemunha capaz de compreendê-las e à totalidade de minha realidade humana (SARTRE, 2008, p.290).

Já se fez uso do conceito de Para-outro a fim de que fosse abordado aqui o narratário imbricado ao romance e condicionante da linguagem. Mas esse para-outro também é uma rubrica espacial, especialmente na obra de Clarice Lispector. Em G. H., o quarto de Janair é mais que um ente espacial, é um outro no mais puro sentido existencialista: “pela aparição mesma do outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao outro” (SARTRE, 2008, p.290).

As reminiscências de Janair passam a compor o sistema que integra o projeto de imersão ontológica de G. H. O quarto limpo, a “escrita” na parede guardam índices de um projeto de imersão existencial e social³⁴.

O conto “A menor mulher do mundo”, de *Laços de família*, é a história da descoberta, pelo explorador Marcel Pretre, de uma mulher adulta de quarenta e cinco centímetros. Há um primeiro ponto a ser apreciado no conto: Pretre, como cientista, realiza um percurso em que chega a camadas espaciais mais e mais precisas: “como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa” (LISPECTOR, 1998a, p.68), ele desbrava o Congo Central até chegar à menor mulher do mundo entre “mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso”.

Sugere-se o contato com essa menor mulher, essa menor síntese humana que está abrigada em um âmago, útero do continente africano, berço pré-histórico da humanidade. Há um apriorismo metodológico: um recurso de investigação do ser, executado pelo cientista e, por sua vez, também exercido por G. H. Os estratos mais e mais profundos alcançados por Pretre, nessa perspectiva, correspondem ao trajeto living, corredor e quarto de Janair:

Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.

No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto da empregada. O *bas-fond* de minha casa (LISPECTOR, 1996, p.41).

E tanto quanto, ao passo que uma foto de Pequena Flor, a menor mulher do mundo, em tamanho natural é publicada em um jornal, a narrativa passa a descrever a reação das várias pessoas que avistam a imagem. O para-outro, assim, encontra um paroxismo:

³⁴ No ensaio *A Paixão Segundo G. H.: Uma Leitura Ideológica*, Solange Ribeiro de Oliveira analisa e revela as questões sociais impressas no romance. Destaca o confronto de G. H. com os condicionamentos identitários de sua classe social: mulher rica, sem filhos, solteira, financeira e emocionalmente independente. Em um dos pontos de sua análise, Oliveira salienta os aspectos sociais subentendidos na descrição do quarto de Janair: “O confronto simbólico entre a patroa e a doméstica começa quando, em vez do ‘amontoado de jornais e [...] sujeira’ (p. 33), G. H. se depara com um quarto impecavelmente limpo. Sua primeira reação é de ‘desagrado físico’ (p. 33). Como representante de sua classe, cuja identidade é definida pela propriedade, a patroa sente que a serviçal violou seus direitos de proprietária do apartamento. Janair encontrara um modo de afirmar-se como pessoa, conservando o quarto inesperadamente limpo” (OLIVEIRA apud LISPECTOR, 1996, p. 344).

Em outra casa uma menina de cinco anos de idade, vendo o retrato e ouvindo os comentários, ficou espantada. Naquela casa de adultos, essa menina fora até agora a menor dos seres humanos. E, se isso era fonte das melhores carícias, era também fonte desse primeiro medo do amor tirano. A existência da pequena Flor levou a menina a sentir - com uma vaguidão que só anos e anos depois, por motivos bem diferentes, havia de se concretizar em pensamento - levou-a a sentir, numa primeira sabedoria, que a "desgraça não tem limites" (LISPECTOR, 1998, p.48).

É sobre o outro que o constitui e o forma - o outro que estabelece as situações existenciais que integram sua liberdade. E a escrita na parede de Janair - a mulher, o homem e o cão nus -, e Pequena Flor, nas distintas histórias, são índices espaciais e existenciais que instituem e são instituídos por sínteses resultantes de dialéticas profundas e que envolvem intencionalidade, movimentos imanentes e transcendentos, conjugação entre seres para-si e para-outro (e em-si) e liberdade. São índices impressos e estáticos no espaço e possuem em comum, também, a ruptura, o estranhamento que desloca uma composição existencial das consciências, como quando G. H. surpreende-se com o estado e a limpeza do quarto da empregada:

É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era uma quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se.

Há cerca de seis meses - o tempo que aquela empregada ficara comigo - eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo.

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito (LISPECTOR, 1996, p.41).

Esses são índices estáticos, e as existências e liberdades formalmente cerceadas são limiares. De um lado, a "percepção do objeto-outro remete a um sistema coerente de representações, e esse sistema não é meu" (SARTRE, 2008, p.296), de outro lado:

A consciência concreta surge em situação, e é consciência singular e individualizada desta situação e (de) si mesmo em situação. A esta consciência concreta está presente a si, e todos os caracteres concretos da consciência têm seus correlatos na totalidade do si (SARTRE, 2008, p.142).

Com isso, o movimento de voltar-se a si e ao outro estabelece um ponto limítrofe: tanto a criança ao ver Pequena Flor quanto G. H. ao estar à frente do quarto de Janair não imergem no outro e suas contingências, sínteses e liberdade; sim, na situação e no outro que as formam como consciências concretas de si mesmas, como para-si em contato com a falta em si mesmo - pois “a realidade humana é falta e que, como Para-si, o que lhe falta é certa coincidência consigo mesmo. Concretamente, cada Para-si [...] particular é falta de certa realidade particular e concreta cuja assimilação sintética transformaria em si” (SARTRE, 2008, p.147).

Janair e Pequena Flor são chave para a análise de Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*. Antes de ser uma nordestina, datilógrafa, pobre que “era de leve como uma idiota, só que não o era” (LISPECTOR, 1998, p.26), Macabéa é um índice estático: é um ente formal da narrativa, criado pelo narrador Rodrigo S. M. Há uma passividade imbricada ao estatuto formal e existencial da personagem. E como ente formal da narrativa posto em relevo, a personagem é situação - situação que leva o narrador ao contato com a concretude de sua escritura: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo em pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (LISPECTOR, 1998, p.15).

Insiste-se, com isso, em se pôr em relevo o caráter estético do ente personagem e, conseqüentemente, a diegese e os elementos que a compõem também sobressaem-se aos fatos e emerge a relação da forma com a construção humano-existencial. A saber, os seres do romance obedecem a leis distintas do reino existencial humano. As personagens, portanto, “são reais não por serem como nós (embora possam sê-lo) mas porque são convincentes”, segundo Forster (1974, p.48). Essa característica primeira desse ser da narrativa acontece pelo fato de que ele, por fim, revela uma estrutura eidética mais coesa e coerente e, por isso, mesmo mais real que a que compõe a realidade concreta.

Não nos podemos compreender uns aos outros, a não ser de um modo imperfeito; não podemos revelar-nos, nem mesmo quando queremos; o que chamamos de intimidade é apenas um expediente temporário; o conhecimento perfeito é uma ilusão. Mas num romance podemos conhecer as pessoas perfeitamente e, à parte do prazer geral da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação para a sua imprecisão na vida (FORSTER, 1974, p.48-49).

A metanarrativa proposta em *A hora da estrela* traz um narrador ciente da estrutura do romance e dos aspectos congeniais que a envolvem - e quando se trata aqui desses aspectos, refere-se a uma miríade de conceitos que ordenam ideologias, filosofias e relações profundas inerentes às condições e concretudes da vivência humana. Rodrigo S. M. está ciente dos limites de sua forma e situação e, assim, se apresenta e prenuncia:

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. 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. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra meus hábitos uma história como começo, meio e "gran finale" seguido de silêncio e de chuva caindo (LISPECTOR, 1998, p.12-13).

De fato, predomina uma pseudo-simplicidade formal: "Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho" (LISPECTOR, 1998, p.11). O narrador lida com seus recursos como um mágico que expõe os segredos de seus truques a fim de se aprofundar na mística histórico-ancestral e real da magia. Nesse caso, Rodrigo S. M. entrega que Macabéa é seu títere e, desumanizando-a, investiga os apriorismos constituintes de sua existência e da personagem. Esta, como elemento formal, está no limiar personagem-espço. Osman Lins levanta essas questões em *Lima Barreto e o espaço romanesco*:

Onde, por exemplo, acaba o personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico* (LINS, 1976, p.69).

O limiar que Lins afirma ser psicológico, aqui, é existencial visto que personagem e espaço partilham da passividade do outro, do fato de serem objetos existentes tomados por uma consciência, um Para-si. Há um involuntarismo por parte do outro sobre a consciência, que possui como atributo seu fluxo sobre o mundo, sua liberdade. Lins ilustra sua tese com o conto "Amor" de Lispector, precisamente, quando Ana, a protagonista, observa, do bonde onde está, um cego na parada de ônibus - e ele mascava *chicles*:

Pela sua impessoalidade, pelo seu caráter de coisa, [o cego que mascava chicles] inscreve-se no puro espaço, um elemento a mais no espaço hostil em que, por algum tempo, Ana se move, antes de apagar a “chama de seu dia”. E se não vemos seres vivos no bonde e no trajeto, é para ressaltar a figura do cego, que assim nos surge solitária e como ampliada, coisa ocupando o vazio, numa paisagem sem habitantes visíveis (LINS, 1976, p.71).

Como espaço existencial, o cego, sob uma perspectiva sartriana, é um objeto que “aparece sobre fundo de mundo e se manifesta em relação da exterioridade com outros ‘istos’ que acabam de aparecer” (SARTRE, 2008, p.40). A aparição e decalque da imagem é o móbil de um processo de reestruturação eidética da personagem e, conseqüente, transmutação desse espaço existencial. Lins (1976, p.76), sobre isso, acrescenta:

As coisas que cercam Ana - frutas, dalias, tulipas, vitórias-régias, pequenas flores espalhadas na relva - são quase todas prestigiosas [...]. A personagem, atingida e desorganizada pelo encontro com o cego, transmuda-as, segregando em torno de si, a partir de elementos naturalmente aprazíveis, uma atmosfera de horror.

Em “Amor”, a narrativa é em terceira pessoa, mas compartilha do fluxo de consciência de Ana: a visão-com realiza o testemunho do íntimo, de um acontecimento existencial possível somente em camadas profundas do subjetivo - um espaço de construção e mediação. Dá-se uma proximidade em demasia que a própria subjetividade ganha o *status* de espaço.

E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora sobreaviso, tinham um ar hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar (LISPECTOR, 1998, p.22).

Existencialmente, a subjetividade não é um sujeito. Em *O que é subjetividade?*, segundo Sartre, “quando se fala de subjetividade, fala-se de certo tipo [...] de ação interna, de um sistema, de um sistema em interioridade, e não de uma relação imediata com o sujeito” (SARTRE, 2015, p. 27). Ela constitui-se, por sua vez, em um elemento mediador, um intermezzo entre exterioridades.

Como essa mediação define o lugar em que há a unidade de dois tipos de exterioridade, ela é necessariamente imediata para si, no sentido em que não contém seu próprio saber. Por isso, e veremos por quê, é no nível dessa mediação, que não é mediada, que encontramos a subjetividade pura (SARTRE, 2015, p. 34).

A subjetividade, assim, é partícipe na constituição da consciência e, portanto, das sínteses do ser. A prerrogativa da subjetividade está, por isso, em uma exigência impressa no próprio ser, “sendo a subjetividade simplesmente o nosso próprio ser, isto é, a nossa obrigação de ter-de-ser nosso ser, e não apenas de sê-lo passivamente” (SARTRE, 2015, p. 64).

A subjetividade, formalmente, é um espaço existencial na literariedade de Lispector, um *locus* de mediação formalmente ajustado à estrutura narrativa. É um espaço de mediação e, então, principalmente, de ter-de-ser e, portanto, de escolhas. Em *O ser e o nada*, na realidade concreta,

minha escolha se opera a partir de uma distribuição original dos *istos*, que manifesta a própria facticidade de meu surgimento. É necessário que o livro me apareça à direita ou à esquerda da mesa. Mas é contingente o fato de que me pareça precisamente à esquerda; e, por fim, sou livre para olhar, seja o livro sobre a mesa, seja a mesa sustentando o livro (SARTRE, 2008, p.401).

Em *A hora da estrela*, há um *locus* da subjetividade, espaço existencial formalmente posto, em que são tensionadas dimensões que vão da mais íntima condição existencial do narrador à suas escolhas estéticas relativas à própria construção do romance:

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional - e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei. Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade (LISPECTOR, 1998, p.17).

Se em “Amor” e em *A paixão segundo G. H.* - esses são exemplos imediatos da análise, outras obras podem ser também citadas -, a subjetividade como um espaço existencial de mediação está implícito, o contrário se dá em *A hora da estrela*: Rodrigo S. M. faz desse *locus* um campo de conflito essencial para o romance. Antes da linearidade já prenunciada pelo narrador, está a sua relação com Macabéa,

sua relação com a literatura, sua relação com a realidade e com sua classe social, e todas as tensões que envolvem processos íntimos de existência humana e da criação literária. Dessa forma é que o narrador sugere ressentimento ao criar - é um estado de interseção dessas tensões: “Ela me acusa e o meu meio de me defender é escrever” - um estado constituído a partir de uma síntese desse outro, síntese de Macabéa e de sua performance.

Macabéa é um ser, em síntese, performático. Ela é uma ação sobre a diegese romanesca e sua performance traz em si também uma ação frente a uma realidade concreta: “Macabéa existindo”, segundo Olga de Sá (1993, p.223), “denuncia-se todo o contexto social brasileiro e, por extensão, a injustiça do mundo”.

A personagem é um ente em performance no espaço existencial do romance. É, antes, necessário constar a diferença entre ser e ente: este, para o existencialismo, se trata de uma forma no mundo, um resultante que está alocado a outros entes. O ser, por sua vez, é uma realização abstrata, mas que, na filosofia da existência, é o *sine-qua-non* humano, o que o forma como síntese e liberdade, a saber: como um ente *no* mundo, mas também *para* o mundo e *além* dele.

A palavra “ente” refere-se ao participio presente do verbo ser, designando tudo aquilo que “é”. Entes são as coisas que encontramos no mundo, sobre as quais pensamos, nas quais cremos ou das quais duvidamos. Entes são os homens, as árvores, as pedras, as ideias, os objetos da matemática, Deus. O ser não é um ente, e sim o modo como os entes nos são dados; ele é aquilo que permite que os entes possam ser pensados e que possamos falar sobre eles. O ser é o sentido subjacente que orienta todo o nosso comportamento para com os entes. Assim, para Heidegger, a pergunta primeira do pensamento ocidental, “por que existem os entes?”, encobre uma pergunta mais fundamental que fora feita e esquecida: “Que significa ser?” (FERREIRA apud SARTRE, 2010, p.45).

Macabéa é um ente à medida que é um elemento formal, alocado à estrutura do romance e a sua diegese. E é nesse sentido também que ela é um ente em performance, pois dá forma - significado etimológico de *performar* - e ação a um condicionamento de mulher, de nordestina, de pobre, de sozinha, de reificada, de inautêntica... - e mesmo de personagem:

Vivendo na grande cidade do Rio de Janeiro, num quarto alugado, com “quatro moças balconistas das Lojas Americanas”, não longe do cais do porto, lugar de marinheiros e prostitutas, Macabéa pertence, socialmente falando, à classe de marginalizados. Essa marginalização se amplia do social ao existencial (SÁ, 1993, p.223-224).

Em “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, as teorias anteriores à fenomenologia que se referem à ação e sua dimensão filosófica, segundo Judith Butler, debruçam-se sobre um precedente à linguagem. Conforme a filósofa, “a ‘teoria da ação’ [...] busca entender o que é o ‘fazer’ antes de se tornar aquilo que se deve fazer” (BUTLER, 2019, p.213). Ela, nesse ensejo, cita Husserl e Merleau-Ponty e aponta seus estudos como uma lente mais precisa de um foco filosófico sobre a ação.

Apesar da fenomenologia, por vezes, assumir a existência de um agente anterior à linguagem, dotado de poder de escolha e ação (que se apresenta como a própria fonte dos seus atos de formação), existe também uma aplicação mais radical da doutrina de formação, em que o agente social é entendido como objeto e não sujeito dos atos formadores (BUTLER, 2019, p.213).

Nos primeiros apontamentos de Sartre em *O que é a Literatura?*, para o escritor engajado, ou melhor, o escritor de prosa, a palavra é ação. Assim, “estar calado não é ser mudo, é recusar falar; portanto, é falar ainda” (SARTRE, 1948, p.71): a linguagem é um ser no mundo frente a um projeto e, na literatura, é principalmente uma ação frente ao engajamento do escritor.

A ação tem um papel central na filosofia existencialista. Sartre classificou o existencialismo como uma filosofia da ação em *O existencialismo é um humanismo* e a situou como um ponto limite para a existência. É na ação em que os possíveis do humano se encontram, ela é a realidade concreta humana possível:

Cinjo-me ao domínio das possibilidades; mas não se trata de confiar nos possíveis, senão na estrita medida em que a nossa ação comporta o conjunto desses possíveis. A partir do momento em que as possibilidades que considero não são rigorosamente determinadas pela minha ação, devo desinteressar-me, porque nenhum Deus, nenhum desígnio pode adaptar o mundo e os seus possíveis à minha vontade (SARTRE, 1970, p.237-238).

A consciência é um fluxo sobre o mundo. A existência humana, então, é um fluir de fluxos e sínteses que se estabelecem como ação sobre uma realidade concreta - a ação é atributo da própria consciência em si - estruturados por um projeto e dirigidos a um futuro. Nesse sentido, agir é condição primordial da liberdade, é “por princípio intencional”,

é modificar a figura do mundo, é dispor de meios com vistas a um fim, é produzir um complexo instrumental e organizado de tal ordem que, por uma série de encadeamentos e conexões, a modificação efetuada em um dos elos acarrete modificações em toda a série e, para finalizar, produza um resultado previsto (SARTRE, 2008, p.536).

Macabéa é tanto um ente quanto uma ação sobre um espaço existencial - uma vez sendo este uma categoria formal do romance, uma vez sendo ela um ente na escritura. “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu” (LISPECTOR, 1998, p.19).

Essa metanarrativa dispõe o ente Macabéa no âmbito da performance: uma ação performática singular localizada no *tablado* da diegese. Paul Zumthor, em *Performance, recepção e leitura*, quando avalia a expressão cultural da performance, seus aspectos não-verbais e sua aplicabilidade, *a posteriori*, no texto, destaca que essa produção textual e performática sempre implica uma competência:

Mas o que aqui é competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-fazer. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2000, p.35-36).

A performance, destarte, é a imperativa em Macabéa, porque suas competências estão dadas: seu existir é uma ação que não só comporta competências de sua *situação* social mas também da *situação* de ser personagem.

No artigo “Narrativas performáticas”, Graciela Ravetti delimita preceitos da performatividade na escrita. Existe, principalmente, uma corporeidade na ação escrita e performática, e que basila características elencadas pela pesquisadora no início de seu artigo³⁵.

³⁵ “Em primeiro, utilizo a expressão ‘narrativa performática’ para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros” (RAVETTI, 2002, p.47).

Em quem escreve como *performer*, o corpo se impõe nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados (RAVETTI, 2002, p.61-62).

O corpo, em *A hora da estrela*, é um índice de denúncia de uma concretude tanto do estar do narrador para com a escritura: “para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras para dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual” (LISPECTOR, 1998, p.19), como do estar de Macabéa para com o espaço onde performa: “Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (LISPECTOR, 1998, p.13).

A dimensão corpórea, em *O ser e o nada*, é tratada sob os prismas do ser-Para-si e do ser-Para-outro. Na abordagem desses prismas, Sartre, em um primeiro momento, localiza a consciência e o ser: “Surgir, para mim, é estender minhas distâncias às coisas e, por causa disso, fazer com que haja coisas” (SARTRE, 2008, 390-391). O ser é um ponto de fluxo, “as coisas são precisamente ‘coisas-que-existem-à-distância-de-mim’”, por isso, “só existe o ponto de vista do conhecimento *comprometido*” (SARTRE, 2008, p.391):

o conhecimento só pode ser surgimento comprometido no determinado ponto de vista que somos. Ser, para a realidade humana, é ser-aí; ou seja, “aí, sentado na cadeira”, “aí, junto a esta mesa”, “aí, no alto desta montanha, com tais dimensões, tal direção etc.” É uma necessidade ontológica (SARTRE, 2008, p.391).

Tanto quanto alicerçar o corpo a um comprometimento *a priori*, ao engajamento como condição inerente à dinâmica do ser (uma necessidade ontológica), ele o situa em uma externalidade, como um ente para a consciência, e um ente que estabelece uma ordem para as coisas do mundo. É o corpo que alicerça o ser e seu nada profundo e contingente - o corpo dá ordem ao Para-si.

Esta ordem absolutamente necessária e totalmente injustificável das coisas do mundo, esta ordem que eu mesmo sou, na medida que meu surgimento faz esse mundo existir, e que me escapa, na medida que não sou

fundamento de meu ser nem fundamento de tal ser, esta ordem é o corpo, tal como é ao nível do Para-si (SARTRE, 2008, p.392).

O corpo, com isso, individualiza o ser. Sob a condição de fluxo, de processo, o ser são imanências e transcendências sem um fundamento nem em si nem sobre o mundo. É a corporeidade, assim, que surge *para o ser* e ordena um “ter-de-ser o que sou” na medida em que nunca se é: o ser está sempre no além de si mesmo - no futuro. Por isso,

o corpo representa a individualização de meu comprometimento no mundo. E Platão tampouco estava errado ao considerar o corpo como aquilo que individualiza a alma. Seria inútil, apenas, supor que a alma possa desgarrar-se desta individualização separando-se do corpo pela morte ou pelo pensamento puro, pois a alma é o corpo, na medida que o Para-si é sua própria individualização (SARTRE, 2008, p.393).

O corpo-do-outro é também uma dimensão distinta do ser. Se o corpo para si, em princípio, o individualiza, o corpo do outro, como tudo percebido pela consciência, é um instrumento no universo; entretanto, é um instrumento à parte: “é o outro como corpo que as coisas indicam por suas disposições laterais e secundárias” (SARTRE, 2008, p.428). Ele é um centro gravitacional e relacional em face do mundo e em face do para-si; é, nesse sentido, uma transcendência-instrumento que, com efeito, indica o corpo da consciência: o corpo-do-outro delinea e delimita o corpo para-si.

pelo simples fato de que não sou o outro, seu corpo aparece-me originariamente como ponto de vista sobre o qual posso adotar um ponto de vista, um instrumento que posso utilizar como outros instrumentos. O corpo do outro é indicado pela ronda de coisas-utensílios, mas indica, por sua vez, outros objetos, e, finalmente, integra-se em meu mundo e indico meu corpo. Assim, o corpo do outro é radicalmente diferente de meu corpo-para-mim: é a ferramenta que eu não sou e que utilizo (ou que me resiste, o que dá no mesmo) (SARTRE, 2008, p.428).

Tanto quanto, o outro é espaço. A utilidade de que o rodeia e é percebido pela consciência passa a ser infestada pelo outro. O corpo-do-outro é apreendido em toda a parte uma vez que as coisas-utensílios que o orbitam adquirem a sua rubrica e seu esboço: o corpo-do-outro, mesmo ausente, delinea e delimita o espaço existencial, pois imprime sua presença.

Esta sala onde espero o dono da casa revela-me, em sua totalidade, o corpo de seu proprietário: essa poltrona é poltrona-onde-ele-se-senta, essa mesa é mesa-na-qual-escreve, esta janela é janela por onde entra luz-que-ilumina-os-objetos-que-vê. Assim, ele está esboçado por toda parte (SARTRE, 2008, p.430).

Macabéa é o corpo-do-outro. E sua performance integra um projeto de assimilação. No espaço da subjetividade, o demiurgo-narrador esvazia sua consciência de si da personagem: “A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em ‘eu sou eu’. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso” (LISPECTOR, 1998, p.36). E a reduz à sua corporeidade - à dimensão de utensílio-transcendência:

(Mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro (LISPECTOR, 1998, p.57).

Essa dimensão o ordena como ser-no-mundo e oferece uma distância concreta entre ele e o que, para ele, é inacessível: assim como a barata, em *A paixão segundo G. H.*, Macabéa é um índice de contato com o que é, para a realidade de Rodrigo, *inumano*. E assim como G. H., que manducou o inseto, em paródia ao ato religioso de ingerir a hóstia consagrada e Corpo de Cristo, e contatar, com isso, um Em-si que subjaz sua consciência, Rodrigo S. M., a sua maneira, pretende assimilar sua personagem. Dois movimentos, para tanto, surgem na narrativa: 1) a comunhão com o que é sacrílego em Macabéa como única ascese possível, 2) a tomada violenta do corpo de Macabéa, como violência que a reifica e reduz sua dimensão inalcançável:

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. [1] O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quer ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. [2] Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pelos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Uma poética existencial, por fim, é um estado de análise que possui alguns preceitos até aqui definidos:

- A forma na literatura é um reduto de tensões existenciais e é apreendida não só em sua dinâmica particular, mas em seu processo histórico-humanista. Se há um ethos existencialista e uma relação histórico-social com a literatura, isto é base para a construção de uma poética particular.
- O engajamento, já muito polemizado por uma crítica, situa-se aquém do arbítrio do escritor; é condição de um ser-no-mundo; é rubrica e atributo impresso na própria dinâmica do ser; e não há como ser desvinculado de qualquer análise que abarque a filosofia da existência - principalmente a literária.
- Sempre há um projeto, uma vez existencialista, e esse é um conceito substancial para as distinções entre poema e prosa, e *a posteriori*, para uma perspectiva estrutural do romance.

Esses preceitos possibilitam uma reorganização do projeto existencial em Clarice Lispector, que é, antes de tudo, linguístico:

[...] o projeto existencial destas personagens é sempre um projeto linguístico. O ir-sendo existencial se revela e se constrói por meio de palavras. O ir-sendo pela linguagem se une com a noção de finitude irreversível do tempo. O ser toma consciência de caminhar para a morte e o nada existenciais (SÁ, 1993, p. 48).

E é, por isso, um projeto dialógico: Macabéa e G. H. são construções de mesma matéria, de mesmo intento de investigação, e agentes de uma percurso que revela uma dinâmica humana existencial e põe em xeque o que há de mais profundo estruturalmente no romance. E é ainda no sentido dialógico que se sugere uma univocidade que transpassa a obra lispectoriana: um autor implícito que, além de organizar a macroestrutura de toda obra de Lispector, faz desses pináculos do percurso da escritora, as obras *A paixão segundo G. H.* e *A hora da estrela*, territórios em que tensões políticas se cruzam e se aliam a questões existencialmente primordiais.

3 O PROJETO POLÍTICO

O engajamento da obra de Clarice Lispector não é explícito - ou, pelo menos, não estava em acordo com o engajamento *exigido* por uma parte das conjunturas que formavam a literatura brasileira da segunda metade do século XX. Grafa-se em itálico o termo, aqui, pois, em um contexto nacional de ditadura militar e mundial de Guerra Fria, pululavam narrativas em que as diferenças e as questões sociais eram problematizadas e/ ou postas em evidência. No Brasil, a princípio, essas narrativas emergiram, principalmente, das conjecturas que abarcavam a tensão entre o rural e o urbano. Vê-se isso, a exemplo, em obras como as de Guimarães Rosa e Jorge Amado: os trajetos pelo sertão brasileiro de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, e dos personagens de *Primeiras Estórias*, tanto quanto o ciclo do cacau da Ilhéus de *Terras do sem fim* e de *Gabriela, cravo e canela*.

Essas tensões são constitutivas do ideário formador do país, fazem parte dos preceitos dos românticos e dos modernistas da Semana de Arte de 1922, e são basilares da formação da literatura brasileira a partir da década de 30: “as décadas de 30 e 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo” (BOSI, 1987, p.432). Esses elementos, uma vez incrustados à concepção narrativa, se dão como pontos de tensão formadores de um sistema literário. Bosi elucida:

o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade (BOSI, 1987, p.432).

Se a partir de 30, as tensões da modernidade, o velho e o novo no Brasil, buscam se acomodar em uma estética romanesca, em 1950, o urbanismo acentua-se na medida que um ideário desenvolvimentista passa a tomar o país. E a vicissitude que surge é o fato de esse desenvolvimentismo, antes nacionalista e conservador, passar a ter nuances de uma ideologia de esquerda que se arraiga ao imaginário da intelectualidade brasileira - tudo isso fruto das tensões que compunham a então embrionária Guerra Fria. “A partir de 1950/55, entram a

dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento. O nacionalismo, que antes da Guerra e por motivos conjunturais comotara a militância da Direita, passa a bandeira esquerdizante” (BOSI, 1987, p.435).

Antes a tensão entre rural e urbano servia a questões formadoras de resgate de uma identidade: um projeto tanto dos românticos quanto dos modernistas de redescobrir o país e suas origens. Na década de 50, porém, o rural parte exclusivamente de um prisma urbano. As ebulições ideológicas estão concentradas no iminente desenvolvimento das grandes cidades e as figuras do campo e a cultura popular podem, então, atuar como agentes a serviço dos projetos revolucionários que o novo contexto histórico exige.

Suscita-se, com isso, um processo dialético bastante particular, que, segundo Bosi, “procura desfazer-se dos equívocos” (BOSI, 1987, p.436). E o equívoco principal é uma tensão interna aos sistemas ideológicos urbanos: se há tendências para uma agenda revolucionária baseada nas conquistas da então URSS, a Direita dá suas caras em resquícios de um integralismo da década de 30 e na imersão no *american way of life* propagandeado e fortalecido pela indústria cultural estadunidense, que passa a se espriar por terras brasileiras.

É de uma *dialética apaziguadora* que, segundo Bosi, sintetiza-se o *estruturalismo*, tendência metodológica ocidental:

Em conexão com esse método e, não raro, com os traços tecnicistas que dele receberam os seus divulgadores, aparecem, a partir de 55, a poesia concreta, o novo romance, *pari passu* com a aura mítica generalizada em torno dos meios de comunicação de massa e certo difuso fetichismo da máquina, aliás compreensível se atentarmos para a explosão industrial dos anos Sessenta nos Estados Unidos e na Europa, centros de decisão para as elites sul-americanas (BOSI, 1987, p.436).

Na poesia, o crítico atribui ao Concretismo a pecha de uma movimento de vanguarda que elevou a forma a um estado de absorção do desenvolvimentismo urbano e das tendências metodológicas ocidentais. Ele abarca em si um projeto arquitetônico de país, um projeto de construção paulistano e uma consonância com as vanguardas estéticas europeias: “o Concretismo toma a sério, e de modo radical, a definição de arte como *techné*, isto é, como atividade produtora. De onde, primeiro corolário: o poema é identificado como objeto de linguagem” (BOSI, 1987, p.532).

Na ficção, embebido na sanha por inovação pungente do período, Bosi celebra João Guimarães Rosa:

artista de primeiro plano no cenário das letras modernas: experimentador radical, não ignorou, porém, as fontes vivas das linguagens não-letradas: ao contrário, soube explorá-las e pô-las a serviço de uma prosa complexa em que o natural, o infantil e o místico assumem uma dimensão ontológica que transfigura os materiais de base (BOSI, 1987, p.437).

De fato, há uma dialética preponderante em um país parte de um capitalismo periférico: um campo de cruzamento entre linhas convergentes advindas de lutas políticas que o transcendiam - a Guerra Fria, os ideais revolucionários e conservadores, a indústria cultural norte-americana, o estruturalismo. A modernidade brasileira era um espaço tensionado, e a arte, um lugar de conciliações que deturparam formas e beiraram vanguardismos. Rosa representou muito bem essa síntese: o experimentalismo formal, a investigação ontológica, a mística regionalista, uma vez aparentemente inconciliáveis, são amalgamadas; em Guimarães Rosa, "os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por uma código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica" (BOSI, 1987, p.485).

Clarice Lispector também absorveu elementos da síntese. O que é importante é apreendermos que nenhuma das linhas que compunham esses jogos ideológicos está inócua frente à materialidade que se fazia. Mesmo a *moda* estruturalista europeia é parte do mundo ideologicamente bipartido que se instaurava. Conforme Michel Foucault,

O que me surpreende no que se chamou de movimento estruturalista na França e na Europa Ocidental por volta dos anos 60 é que ele era efetivamente uma eco do esforço realizado em certos países do Leste, e em particular na Tchecoslováquia, para se libertar do dogmatismo marxista (FOUCAULT, 2000, p.303).

Grosso modo, Foucault atribui ao estruturalismo um caráter de resgate do formalismo russo pré-marxista. E que parte desse estruturalismo, quando absorvido por certa dogmática da academia francesa, estabelece conciliações metodológicas bastante ambíguas que gerariam os movimentos estudantis de 1968:

ambíguo porque interessante: trata-se, por um lado, de movimentos que frequentemente estavam impregnados de uma forte referência ao marxismo e que, simultaneamente, exerciam uma crítica violenta ao marxismo dogmático dos partidos e das instituições. E o jogo que pôde existir de fato entre uma certa forma de pensamento não marxista e essas referências marxistas foi o espaço no qual se desenvolveram os movimentos estudantis (FOUCAULT, 2000, p.309).

E Lispector, à primeira vista, parece incorporar esse estruturalismo. Por muito menos, foi diretamente comparada a James Joyce e Virgínia Woolf. Certamente, ademais ao fato de a escritora ter nascido na Ucrânia, um dos movimentos foi o de expatriar sua literatura, provê-la de características mais cosmopolitas que nacionais. Em 1944, Álvaro Lins comenta *Perto do coração selvagem*:

Não tenho receio de afirmar, todavia, que o livro da Sra. Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao livro, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima a Sra. Clarice Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitado pelo temperamento feminino (LINS, 1963, p.188).

No momento, ignora-se a lógica que gerou a expressão *temperamento feminino*, que será bem tratada em seções posteriores, para pôr em destaque a aproximação brusca da obra de Lispector com a literatura europeia. Ciente desse movimento, Massaud Moisés

faz questão de sublinhar que, numa literatura como a brasileira, regionalista por excelência, o introspectivismo de Clarice Lispector, de caráter singularmente "surrealista e poético", pode fatalmente conduzir a uma impressão de igualdade com tendência semelhante noutras literaturas, mas é ilusório, pois se trata, se assim pode dizer-se de uma coisa brasileira, de um modo de sentir muito nosso, cheio de uma finura e dum lirismo que radica suas bases em nossa índole histórica e psicológica (SÁ, 1979, p.36-37).

Apesar de Moisés, antes de *A hora da estrela*, os experimentalismos formais e certa imersão ontológica tanto filosófica quanto linguística de seus romances e contos eram tratados por parte da crítica como ações desligadas do fato social, a ponto de a escritora ter a necessidade de se justificar:

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir "arte", senti a beleza profunda da luta. Mas é que

tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria “fazer” alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar o escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele - e, sem me surpreender, não consigo escrever (LISPECTOR apud SÁ, 1993, p.223).

Entretanto, se não é o carro chefe de seus contos e romances anteriores a *A hora da estrela*, aparentemente, o fator social acontece com frequência em suas crônicas. Clarice Lispector parece ter legado ao gênero um cunho menos artístico, a saber, na crônica, a escritora estaria menos ligada às estruturas e aos desígnios de seu projeto literário. É o que a própria salienta em “Ser cronista”, em que além de iniciá-la “Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto”, a finaliza assim: “nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado” (LISPECTOR, 1999, p.113).

Por sete anos foi colaboradora do Jornal do Brasil, sendo que “colaborador” é o registro em sua carteira funcional no dia primeiro de Agosto de 1968. Consta que nesse mesmo mês filou-se ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de Guanabara. A biógrafa Nádya Gotlib aponta para uma posição da cronista distinta a da escritora de romances e contos:

Quem era essa narradora? Em princípio, era Clarice Lispector, que assim assinava os seus textos. E que problematizava o “eu” que escrevia. Agora, envolvida por uma nova preocupação, a do risco da personalidade: “Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal”, afirmava ela em crônica. E isso lhe desagradava: “Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre a superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal (GOTLIB, 1995, p.374).

As crônicas de Lispector, portanto, refletem um engajamento que encontramos também nas ações da escritora. Em 1968, participou de um protesto junto a outros intelectuais, escritores e artistas contra ações do regime ditatorial que se instaurara em 64, e que então se agravava. Em vinte de junho de 68, dois dias antes da ação dos artistas, o centro do Rio de Janeiro havia sido o cenário de um confronto violento entre estudantes e policiais. Esse episódio era consequência de uma série de protestos que se davam desde a morte do estudante Édson Luís, no

centro do Rio, em abril desse ano, “vítima de uma bala disparada por um soldado da Polícia Militar na luta entre estudantes e policiais, que se defrontaram no restaurante Calabouço” (GOTLIB, 1995. p.379-380).

Há, dessa caminhada, a famosa fotografia em que a escritora divide espaço com celebridades que, assim como ela, expunham repúdio às ações do então governo militar: o pintor Carlos Scliar, o arquiteto Oscar Niemeyer, a atriz Glauce Rocha, o jornalista e cartunista Ziraldo, o cantor Milton Nascimento e muitos outros. Desse episódio, Scliar recorda:

por ocasião de manifestações políticas públicas de que participamos no final da década de 60, sua presença significando, além de sua total solidariedade, também uma espécie de guardiã, com cuidados especiais, buscando com o olhar todos os amigos próximos ou mais afastados. Era mais do que uma amiga, me parecia uma mãe judia protetora, generosa, preocupada (SCLIAR apud GOTLIB, 1995, p.381).

Em 15 de dezembro de 1977, o comentarista, jornalista e escritor Paulo Francis, então correspondente em Nova Iorque, por ocasião da morte de Clarice Lispector, publica no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo uma coluna em que relata a dificuldade que Lispector tinha em se situar editorialmente: “Tinha fama, sim, mas entre intelectuais e escritores. Os editores a evitavam como praga” (FRANCIS, 1977, p.43). De acordo com Francis, afastava as editoras o fato de ela não ser uma discípula do “realismo socialista” nem mesmo preocupada com os pequenos dramas da pequena burguesia local. E ele ainda ressalta a qualidade, para ele, duvidosa de suas crônicas: quando precisou sobreviver como jornalista, escreveu Paulo Francis, as crônicas dela “eram um desastre, ilegíveis” (FRANCIS, 1977, p.43). Mesmo assim ele surpreendentemente fecha sua coluna afirmando que “Clarice era de esquerda e, na medida do possível, acompanhava nossa vidinha política subdesenvolvida” (FRANCIS, 1977, p.43).

A despeito da opinião do comentarista, é em textos construídos sobre uma égide mais factual, como a crônica, que o posicionamento ideológico à esquerda de Lispector se faz evidente. “Mineirinho” não foi publicada nas edições do Jornal do Brasil com que Clarice colaborou, a crônica consta em uma segunda parte da primeira edição de *A legião estrangeira* cujo título é *Do fundo da gaveta*. Mais tarde, esse conjunto de textos ganhou uma edição própria, intitulada *Para não esquecer*.

Por esse conjunto de textos a escritora parece estar menos menos atrelada a um projeto literário - ou a sua crônica pode não ter seguido os trilhos de seu projeto, muito embora não tenha se afastado muito. Há similaridades que estão menos coesas na crônica do que na sua obra ficcional, mas que, quando em vez, saltam do texto. Os escritos de *Do fundo da gaveta* são, segundo a própria Clarice, desvinculados das publicações que, até o momento, ela havia realizado - esses textos, para ela, eram simples “anotações”. Contudo, a partir dessas anotações, é possível, aquém de seu rigor formal, lidarmos com uma poética pessoal clariceana bastante fragmentada, e, como esperado, instigante e reveladora - como se vê neste trecho:

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p.354).

Em “Mineirinho”, texto que se refere ao assassinato de um famigerado marginal carioca, com 13 tiros disparados por policiais, Lispector, quando parte questionando o número de tiros contra o homem, a seu modo, realiza uma ontologia da justiça e do humanismo: uma justiça que apreende o ser-outro como princípio. “O décimo terceiro tiro me assassina - porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (LISPECTOR, 2016, p.387). Ela imerge em sua dinâmica de apreensão do outro como ser e parte constitutiva de seu ser - um Ser-para-outro que, na visão sartriana, a ordena e a integra como íntima e subjetiva dinâmica humanizadora: “Em Mineirinho se rebentou meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo terceiro tiro o que eu dormia?” (LISPECTOR, 2016, p.387). E assim:

Quero uma justiça que tivesse dado chance a uma coisa pura e cheia de desamparo e Mineirinho - essa coisa que move montanhas e é a mesma que o faz gostar “feito doido” de uma mulher, e a mesma que o levou a passar por porta tão estreita que dilacera a nudez; é uma coisa que em nós é tão intensa e límpida como uma grama perigosa de *radium*, essa coisa é um grão de vida que se for pisado se transforma em algo ameaçador - em amor pisado; essa coisa, que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede; e também eu, que não me perdi, experimentei a perdição (LISPECTOR, 2016, p.388).

Os processos que geram a escritura da crônica de Lispector estão no limite entre o social e o ontológico. Há uma forma menos rígida e menos arraigada a si própria, a saber, na crônica lispectoriana a situação existencial estabelece uma dinâmica mais dialética, pois existe uma materialidade, um elemento essencialmente histórico e que é a raiz de sua construção. A materialidade da morte de Mineirinho, bem como a materialidade do diálogo com sua cozinheira - “Perguntei a minha cozinheira o que achava sobre o assunto” (LISPECTOR, 2016, p.386) -, traz um texto-momento-ação que, como projeto e como crônica em sua essência conceitual, expressa-se enquanto síntese dialética da voz de Lispector: uma mulher judia, ex-esposa de diplomata, e brasileira, que, nesse momento, percebia em si mesma a necessidade de posicionar-se politicamente em vista dos novos cenários que se interpunham entre ela e uma nova realidade - a de uma escritora recém divorciada, cujas necessidades financeiras a empurravam ao jornalismo e à escrita como profissão, e que, por isso, não poderia estar indiferente às tensões e às transformações políticas do seu país³⁶.

Essa mesma dinâmica está na crônica “Brasília”, também escrita em 1964, ano do golpe militar. Nesse texto, os juízos de valor de Clarice não tocam certo maniqueísmo esperado, mas atribuem um aspecto supra-humano à artificialidade da recém capital construída :

Brasília ainda não tem o homem de Brasília. Se eu dissesse que Brasília é bonita veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, vêem nisso uma acusação. Mas minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto (LISPECTOR, 1980, p.80).

A cronista discorre sobre sua experiência: um estar em um espaço essencialmente humano, criado à imagem e semelhança de seu criador. E esse aspecto interfere na

³⁶ Sobre a brasilidade de Clarice, Nádya Gotlib narra: “Quando estava no segundo ano de direito [1942], o diretor da faculdade dr. Pedro Calmon, atesta que a aluna Clarice Lispector estava ‘já funcionando nas sessões do júri simulado, já como redatora da revista *A Época*, órgão da classe discente desta faculdade’. E, na semana seguinte, André Carrazoni, diretor da empresa A Noite, onde Clarice trabalhava como redatora, envia carta de apresentação de Clarice ao sr. Oswaldo Aranha, Ministro das Relações Exteriores. A carta ressalta as suas qualidades de inteligência, de jornalista ‘brilhante’ e também sua perfeita integração brasileira [por ainda ser registrada como russa]. O autor da carta reforça, em tom patriótico enfático, esse último atributo: o da sua brasilidade. ‘Foi com surpresa que a soube estrangeira, tal a sua maneira de ser, tão nossa que a torna legítima filha do Brasil. Realmente, a nacionalidade, nesse caso, constitui um acaso. Clarice veio para o Brasil com meses de idade. Aqui aprendeu a ler e escrever. Aqui formou o seu espírito, como verdadeira brasileira” (GOTLIB, 1995, p.165).

construção subjetiva de quem produz a crônica, a saber, o vir-a-ser do texto se dá a medida que descrições e impressões sobre a artificialidade da capital descobrem certa íntima ontologia: o espaço existencial Brasília sustenta uma dinâmica orgânica que nele está ausente, ele reflete seu nada: “- É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas” (LISPECTOR, 1980, p.83). É um ser que se desvenda a partir da negatividade expressa no espaço descrito: “Brasília é mal-assombrada. É o perfil imóvel de uma coisa. - De minha insônia olho pela janela do hotel às três horas da madrugada. Brasília é a paisagem da insônia. Nunca adormece. - Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se.” (LISPECTOR, 1980, p.83).

Na visita a Brasília, realizada nos últimos dias de sua estada no Brasil em 1960, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir deixaram marcadas suas impressões sobre a capital recém construída. Beauvoir a classificou como uma “maqueta em tamanho natural” e descreveu:

A segregação social é mais radical aqui do que em qualquer outra cidade, uma vez que há blocos luxuosos, outros médios e outros muito modestos: seus moradores não se misturam; as crianças ricas não se acotovelam com as pobres, nos bancos escolares; nem no mercado, nem na igreja a mulher de um alto funcionário roça, sequer, a de um simples empregado (BEAUVOIR, 1965, p.280).

Sartre, por sua vez, teceu elogios ao projeto do arquiteto comunista Oscar Niemeyer, destacando aspectos em consonância com movimentos mundiais, mas não deixou de salientar certas questões que, na arquitetura da cidade, priorizam a forma ao humano:

A Praça dos Três Poderes é uma das coisas mais belas que já vi. Niemeyer deu esta contribuição da cultura do Brasil ao mundo, pela síntese que conseguiu entre a linha funcional moderna e o barroco português. As linhas são admiráveis e ele é, talvez, um dos maiores arquitetos do mundo. Não gostei, entretanto, da maneira como foi tratada a vida do habitante. Os conjuntos residenciais organizam a vida dos habitantes de maneira demasiadamente rígida, até em seus movimentos nas avenidas (SARTRE apud ROMANO, 2002, p.235).

Entre a escritora e os filósofos, certa consonância se dá no fato de que nenhum deles estava indiferente às questões profundas que envolviam um processo de desenvolvimento que acontecia no país e se deu a partir do projeto do governo

Kubitschek, 1955-1960, que ainda quando em campanha divulgava o slogan “50 anos em 5”. As congruências entre Lispector, Beauvoir e Sartre estão tanto no fato de serem contemporâneos, quanto por aplicarem um projeto humanista, que, se para os filósofos, é a base do existencialismo, para a escritora, é o cerne do projeto de sua literatura. E, quando observadas as situações em que as ações da tríade acontecem, vê-se que elas são resultantes e agentes de atravessamentos: sínteses de profundas dialéticas constituídas pelo aparato pessoal de cada um. Tratam-se de ideários tensionados tanto por dinâmicas sócio-políticas engendradas nessa metade do século, quanto pelo estruturalismo que, uma vez que visava a contrapor-se a métodos materialistas de análise, foi muito bem recebido pelo pensamento acadêmico no Brasil.

No prefácio de *Crítica da razão dialética*, Fredric Jameson aponta para a dificuldade de teorias contemporâneas ao lançamento da obra sartreana em abordar questões sociais: “Essa grande dificuldade linguística reforça a ideia de que os filósofos não possuem condições de refletir sobre questões sociológicas que devem ser deixadas para especialistas” (JAMESON apud SARTRE, 2004, p.14, tradução própria³⁷). Na sequência, Jameson descreve dois aspectos importantíssimos da obra sartreana: a aderência ao Marxismo e o fato de Sartre incorporar a figura do polímata, o crítico cultural que abrange temas que transcendem o campo de estudo da filosofia. Ironicamente, ele descreve:

Como ele pode escrever sobre a Revolução Francesa? Ele não é um historiador e apenas usa fontes secundárias! Como ele pode escrever sobre a história das uniões francesas e sobre o anarco-sindicalismo? Ele não é um historiador do trabalho! Como ele pode escrever sobre o malthusianismo francês e o peculiar desenvolvimento econômico da França? Ele não é um historiador econômico. E quanto ao desmatamento chinês e o ouro e a prata do novo mundo espanhol - é óbvio que um filósofo não possui expertise para nenhum desses temas. Talvez, como sendo um “trabalhador cultural”, ele pode, da melhor forma, ser a ele dada alguma autoridade em falar, como ele faz, sobre a “distinção” francesa e sobre as maneiras francesas (JAMESON apud SARTRE, 2004, p.14, tradução própria³⁸).

³⁷ This very linguistic difficulty reinforces the idea that philosophers have no business reflecting on sociological issues that ought to be left to experts.

³⁸ "How can he write on the French Revolution? He's no historian, he only uses secondary sources! How can he write on the history of French unions and anarcho-syndicalism? He 's no labor historian! How can he wite on French Malthusianism and France's peculiar economic development? He's not an economic historian! And as for Chinese deforestation and the gold and silver of the Spanish New World - it's obvious that a philosopher has no expertise on any of this subjects. Perhaps, as he is a "cultural worker", he might at best be granted some authority in speaking, as he does, about French 'distinction' and bourgeois manners."

Ainda no prefácio, Jameson, um marxista bastante simpático ao existencialismo³⁹, elucida o fato de que a *Crítica da razão dialética* é uma obra em consonância com um sistema sartriano de apreensão da realidade, um sistema já consolidado dezessete anos antes, com o lançamento de *O ser e o nada*, em 1943. Por outro lado, o prefaciador não nega um sutil ruptura de Sartre com a sistemática filosófica academicista: é nessa obra que o filósofo francês dá um papel para sua filosofia dentro do Marxismo e a situa no âmbito da ação política - o que faz com que termos e conceitos, nesse ínterim, criados, discutidos e, de certa forma, cristalizados, devam ser realocados:

Esta abordagem pode ser mais tarde fortalecida por uma consciência de continuidade entre o sistema existencial de um Sartre iniciante (incorporado em *O ser e o nada*) e esse novo projeto que muitas pessoas tem erroneamente assumido marcar a ruptura com o existencialismo e uma virada tanto filosófica quanto política em direção ao Marxismo - a implicação é que Sartre agora realizará, grosso modo, uma realocação de seus conceitos e termos mais antigos (JAMESON, 2004, p.16, tradução própria⁴⁰).

No capítulo “Sartre e a história”, de *Marxismo e forma*, Fredric Jameson descreve o percurso da relação de Sartre, sua filosofia e o existencialismo. Em um primeiro momento, ele traça um panorama dos estudos marxistas na Europa e, principalmente, aponta a “profunda diferença entre o contexto europeu e o americano a esse respeito: na Europa o marxismo é um modo de pensamento vivo e onipresente com o qual todo intelectual é obrigado a entrar em contato de uma forma ou de outra, e ao qual é obrigado a reagir” (JAMESON, 1985, p.162). Ele sublinha para a ocorrência de que, se o Marxismo, como uma corrente de pensamento, não se coloca como inconciliável: “uma pessoa pode ser, ao mesmo tempo, marxista e existencialista, fenomenologista, hegeliana, realista, empirista, ou o que quer que seja” (JAMESON, 1985, p.162), isso talvez explique certa

³⁹ No prefácio de “Marxismo e forma”, Luma M. Simon e Ismail Xavier citam um pressuposto de Jameson a qual o revela como um marxista leitor de Sartre, pois faz uso da máxima sartriana de que o marxismo é uma teoria insuperável de nosso tempo: “Há, portanto, um pressuposto: o marxismo é a filosofia do nosso tempo, sua vocação hoje é universal (reconhece-se aqui o leitor de Sartre)”. (SIMON; XAVIER apud JAMESON, 1985, p.10).

⁴⁰ “This approach can be further strengthened by an awareness of the continuities between Sartre’s earlier existential system (embodied in *Being and Nothingness*) and this new project which so many people have wrongly assumed to mark a break with existentialism and a philosophical as well as a political turn towards Marxism - the implication being that Sartre will now stage a wholesale replacement of his older concepts and terms”.

desvinculação de Sartre e do próprio existencialismo de sistemas filosóficos mais acadêmicos, e justifica todo um projeto embrionário:

não pode haver contradição (mesmo quando a relação exata entre os dois ainda esteja por ser feita) porque dois tipos diferentes de realidade, cada qual governado por um modo de pensamento que lhe é próprio, não se interceptam em nenhum ponto. “Nós estávamos convencidos”, diz Sartre sobre sua geração, “a um e mesmo tempo, de que o materialismo histórico fornecia a única interpretação válida da história, e que o existencialismo permanecia como a única abordagem concreta da realidade” (JAMESON, 1985, p.163).

Jameson realiza, assim, uma síntese bastante significativa de três obras sartrianas, *Questão de método*, *Crítica da razão dialética* e *O ser e o nada*, sob a luz do projeto existencialista:

a primeira, com uma teoria sobre os coletivos nos quais e através dos quais nossas vidas individuais são levadas; o segundo, como um método de interpretar essas existências individuais por dentro, ou seja, partindo da vida individual para chegar à objetividade da história. Este panfleto completa, portanto, a tarefa que Sartre se propusera a realizar no fim de *L'Être et le Néant*: a tarefa de fixar as bases para uma teoria da psicanálise existencial (JAMESON, 1985, p.164).

Mas aqui se ousa contestar que Sartre ambicionasse apenas uma psicanálise existencial: seu projeto era antropológico, revolucionário e ético, e, por tudo isso, político. Silvio de Almeida, em *Sartre: direito e política*, descreve o projeto de conciliação empreendido pelo filósofo existencialista, “sua opção pelo diálogo entre a subjetividade e a materialidade” (ALMEIDA, 2011, p.92), e liga os possíveis pontos soltos desse projeto:

É sobre essa dialética que se equilibra a humanidade. Ora, nesse sentido, a contradição entre subjetividade e história é exatamente o que torna a realidade possível. Deste modo, Sartre não vê contradição entre a análise da singularidade do ato humano, empreendida pelo existencialismo, e a compreensão da história universal a partir das relações sociais de produção, tal como o marxismo (ALMEIDA, 2011, p.92-93).

O que, na leitura de Almeida, Sartre propõe em sua *Crítica* é uma antropologia concreta no âmago do marxismo - uma antropologia derivada de mediações: “ao nível das relações de produção e ao das estruturas político-sociais,” segundo o

filósofo existencialista, “a pessoa singular encontra-se condicionada pelas suas relações humanas” (SARTRE, 1966, p.58).

E é nesse momento em que Sartre realiza sua ruptura com o estruturalismo e mesmo com a fenomenologia: se a teoria de Husserl aproxima-se de um idealismo bastante próprio e as teorias de Saussure e afins atuam em prol de uma totalidade estrutural e mesmo cristalizada, esse existencialismo imbricado ao materialismo histórico está, na verdade, empenhado na apreensão de uma *totalidade destotalizada*, uma totalidade fluídica e negativa:

É porque, sobre a base de condições dadas, as relações diretas entre pessoas dependem de outras relações singulares e estas de outras ainda, e assim por diante, que há coação objetiva nas relações concretas; não é a presença dos outros mas sua ausência que funda esta coação, não é sua união mas sua separação. Para nós, a realidade do objeto coletivo repousa na *recorrência*; ela manifesta que a totalização nunca está terminada e que a totalidade não existe, no melhor dos casos, senão a título de *totalidade destotalizada* (SARTRE, 1966, p.66-67).

Em *Crítica da razão dialética*, ele esmiúça esse conceito, em um primeiro momento, estabelecendo a distinção entre totalidade e totalização. Conforme o filósofo, a totalidade é uma abstração adquirida a partir de uma construção, de uma síntese de vestígios do passado: “A unidade sintética que produziu sua aparência de totalidade não é uma atividade, mas só o vestígio de uma ação passada” (SARTRE, 2004, p.45, tradução própria⁴¹). A totalidade é o *ser* que não está contido em si próprio, mas se põe em síntese para si mesmo, nessa relação vestigial com sua temporalidade: “a totalidade só é correlativa com um ato de imaginação: a sinfonia ou a pintura são imaginários projetados através de um conjunto de tintas secas ou sons interligados que funcionam como seus analogons⁴²” (SARTRE, 2004, p.45, tradução própria⁴³).

⁴¹ “The synthetic unity which produced its appearance of totality is not an activity, but only the vestige of a past action”.

⁴² O conceito de *analogon* está nas primeiras obras sartrianas, quando o filósofo ainda se debruçava sobre a fenomenologia de Husserl e, com isso, esboçava os primórdios do existencialismo de *O ser e o nada*. Esse termo está contido em *O imaginário* e, sumariamente, refere-se a uma compreensão mais ampla do conceito saussuriano de *signo*. É um referente a dinâmicas que envolvem as apreensões pela consciência, enquanto fluxo-sobre. O *analogon* se dá como resultante de um movimento perceptivo que leva em conta um processo de equivalência analógica. “De fato, a imagem mental visa uma coisa real, que existe entre outras, no mundo da percepção: mas visa-a através de um conteúdo psíquico. Sem dúvida esse conteúdo deve preencher certas condições: na consciência de imagem apreendemos um objeto como analogon# de outro objeto” (SARTRE, 2019, p.108).

⁴³ “totality is only correlative of an act of imagination: the symphony or the painting [...] are imaginaries projected through the set of dried paints or the linking of sounds which function as their *analogon*”.

Essa dinâmica da consciência sempre apreende uma totalidade - ou se predispõe onticamente a apreender um todo a despeito do nada que a infesta: a base de qualquer totalidade é a ausência, a negação. Em Sartre, o nada não é apenas estruturante da consciência, mas também estruturante de uma totalidade, “um ser, que, enquanto radicalmente distinto da soma de suas partes, apresenta-se em sua inteireza” (SARTRE, 2004, p.45, tradução própria⁴⁴). O nada, para Sartre, jaz na consciência e em qualquer totalidade; nesse sentido, mais que sua inteireza, interessa sua negação, o que ele não é, pois o ser é uma busca, um estar-sendo que ratifica a fluidez da consciência e de uma totalidade. Há um pressuposto de busca por sentido do qual os *analogon*, as sínteses e mesmo a consciência de si da consciência fazem parte, mas que não se agrega ao Ser-em-si inerte, alheio e inatingível, incrustado às coisas; assim, “pelo ser-em-exterioridade, a inércia do Ser-em-si corrói essa aparência de unidade; a totalidade passiva é, de fato, erodida pela infinita divisibilidade” (SARTRE, 2004, p.45, tradução própria⁴⁵). O Em-si é a inevitabilidade da tempo, do absurdo, do inacessível, de uma inteireza que é alheia à consciência, mas a infesta e a erode.

A busca de uma totalidade inerte, para o filósofo, se dá como uma retenção de um fluxo: um processo dinâmico de síntese que os processos da consciência atenuam. Levando em conta as dinâmicas sociais e sua relação prática na materialidade, “objetos práticos - máquinas, ferramentas, bens de consumo, etc. - nossa ação presente faz com que eles pareçam como totalidades suscitando, de alguma forma, a *praxis* que tentou totalizar sua inércia” (SARTRE, 2004, p.45. tradução própria⁴⁶).

Por sua vez, a totalização “tem o mesmo estatuto da totalidade, pois, pelas multiplicidades, ela continua aquele trabalho de síntese que faz cada parte uma expressão do todo e que se relaciona com o todo por ele mesmo pela mediação de suas partes” (SARTRE, 2004, p.46, tradução própria⁴⁷). Contudo, a atividade de totalização refere-se ao movimento dialético: mais que um procedimento agregado a

⁴⁴ “a being which, while radically distinct from the sum of these parts, is present in its entirety”.

⁴⁵ “Through its being-in-exteriority, the inertia of the in-itself gnaws away at this appearance of unity; the passive totality is, in fact, eroded by infinite divisibility”.

⁴⁶ “In the case of practical objects - machines, tools, consumer goods, etc. - our present actions make them seem like totalities by resuscitating, in some way, the *praxis* which attempted to totalise their inertia”.

⁴⁷ “totalisation has the same statute as totality, for, through the multiplicities, it continues that synthetic labour which makes each part an expression of the whole and which relates the whole to itself through the mediation of its parts”.

uma dinâmica basilar da consciência, a totalização abrange uma síntese rigorosa e visa a uma dinâmica de união de partes de um movimento humano, por sua vez, em sua natureza, precariamente totalizado em si mesmo. Com isso,

dentro do campo da prática, a atividade tenta a mais rigorosa síntese da mais diferenciada multiplicidade. Assim, através desse duplo movimento, a multiplicidade é multiplicada ao infinito, cada parte é posta contra todas as outras e contra o todo que está em processo de ser formado, enquanto a atividade totalizadora aperta todas as ligações, fazendo cada elemento diferenciado tanto sua imediata expressão quanto sua mediação em relação aos outros elementos (SARTRE, 2004, p.46, tradução própria⁴⁸).

Se, como sujeito, o indivíduo se busca como totalidade, a totalização é um processo sobre o qual esse sujeito é passivo. Com base em ambos, Sartre realiza sua crítica à dialética da razão, a esse processo totalizado e totalizante de construção e ação do ser. Uma vez, que, em princípio, a razão dialética que, conforme Silvio de Almeida, “significa dizer que à realidade histórica correspondem dois aspectos dialéticos: atividade e passividade [...] o sujeito faz a História, mas é concomitantemente por ela constituído” (ALMEIDA, 2011, p.130), abarca a realidade material como totalização parcial e considera uma *práxis* humana que, como *práxis*, é reduzida no interior desse processo. Franklin Leopoldo e Silva explica:

o sujeito é agente histórico, livre e responsável, e não mero reflexo das condições objetivas; por outro lado o exercício dessa subjetividade e dessa liberdade, no elemento da história, ocorre a partir de uma interiorização das determinações históricas. Nessa reciprocidade, o indivíduo se faz mediação das determinações, porque a subjetividade não pode ser concebida como um meio neutro e rarefeito que as determinações pudessem atravessar livremente. Por outro lado o mundo objetivo também se faz mediação, já que resiste à ação individual e a condiciona pela facticidade. O indivíduo totaliza mediatamente as determinações e assim se produz com sujeito, porque essa totalização é um meio pelo qual ele aspira à síntese e à unidade subjetivas. O indivíduo é totalizado pelo meio e pelas determinações que incidem sobre ele, e nesse sentido é produzido, seu ser tende a recair na inércia da objetividade exterior (SILVA, 2004, p.34-35).

Nesse sentido, aquém de uma conflito de classes, há um conflito entranhado à *práxis*: uma tensão entre uma totalidade e sua totalização, entre a subjetividade e a exterioridade, entre as unidades de sentido construídas e a negação intrínseca que

⁴⁸ “within this practical field, the activity attempts the most rigorous synthesis of the most differentiated multiplicity. Thus, by the double movement, multiplicity is multiplied to infinity, each part is set against all the others and against the whole which is in the process being formed, while the totalizing activity tightens all the bonds, making each differentiated element both its immediate expression and its mediation in relation to the other elements”.

lhes são constituintes. Discorrer sobre esses processos é apreender mecanismos - apreender que mesmo a língua e a linguagem são, assim, campos de conflito; que o Ser-para-si e para-outro são dimensões constantemente tensionadas e em construção; e que a ação política é estar sobre uma *totalização-em-curso*, enquanto ser precariamente totalizado; e é talvez estar menos como *práxis*, mais como projeto.

A *práxis* de Karl Marx⁴⁹ é um conceito presente em *Teses de Feuerbach*, de 1845. Ela se refere não apenas a um movimento prático em relação à realidade material, mas a um processo também teórico que não cristaliza essa realidade, que pressupunha seus processos. Dessa forma, Marx pretende se contrapor a um materialismo contemplativo: não negava o valor dos conceitos de Feuerbach e afirmava que seus trabalhos “deram ao socialismo uma base filosófica” (MARX apud NETTO, 2020, p.150), mas observava, a partir dele, uma necessidade de ação. José Paulo Netto, biógrafo de Marx, explica que, na metade do século XIX,

O novo materialismo e a sua perspectiva sócio-histórica (o seu “ponto de vista”) ainda não estão constituídos, embora ambos já estejam em processo de fundação. E a derradeira das teses, a de número 11, afirma o ponto de partida para tal: “Os filósofos apenas interpretaram o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo”. Tese tornada célebre, que não pode ser tomada como indicativa de que Marx contrapõe a atividade prática-transformadora à compreensão teórica. De fato, a 11a. tese “absolutamente não opõe a transformação do mundo à sua *inteligência teórica*” (Sève, em Marx, 2011,p.25); ao contrário, supõe-na visceralmente articulada à inteligência teórica que o novo materialismo, com sua própria (e nova) perspectiva sócio-histórica, permitiria elaborar (NETO, 2020, p.150).

É dentro dessa prática ativa e teórica sobre a materialidade que Sartre, em *Crítica da razão dialética*, estabelecerá seu posicionamento enquanto o existencialista que era: problematizando-o, mas sem refutá-lo; a saber, realocando-o nos novos panoramas da teoria existencialista que se instauravam.

Jameson aponta para um conceito chave dessa reformulação da teoria sartriana: a escassez. Essa situação existencial não só se estabelece como uma relação de aproximação com o em-si, elemento inalienável e intocável do ser, como uma reorganização da negatividade incrustada no para-si. Se a escassez em si é

⁴⁹ Ser um “conceito de Karl de Marx” é diferente de ser um “conceito marxista”. O primeiro está para as ideias defendidas pelo próprio autor, o segundo está para o que se realizou a partir de seus conceitos. Sartre tornou-se um marxista, tanto quanto Lukács ou Adorno ou Benjamin que, assim, empreenderam conceitos também marxistas.

uma negatividade, ela, em situação, incide sobre a negatividade própria do para-si. Tudo isso para afirmar que, em Sartre, nenhuma análise deve partir da escassez, porque, nela, há a negatividade da negatividade: partir da escassez é reduzir a natureza humana, é apreender um humano aquém das dimensões que o tornam um ser consciente de si; é desvirtuá-lo de um projeto existencial concreto. Jameson sintetiza:

a escassez vista como uma estrutura inicial do mundo, ou do ser, que é negado e transcendido pela necessidade humana - a experiência de falta ou desejo, de fome ou sede, é então a forma inicial em que organizamos o Ser-em-si em uma situação, transformando uma combinação de elementos químicos em um deserto ou uma exuberante paisagem. O organismo humano, como um fato sem significado, com isso, faz dele mesmo um projeto, uma práxis que pode, a partir de então, ter um significado (chamar isso de um significado humano é simplesmente multiplicar esses termos sem necessidade), e assim um resultado, que pode ser um fracasso ou um sucesso. Mas começar pela escassez é também driblar e desqualificar todo o falso problema da natureza humana (algo que o princípio existencial fundamental - a existência precede a essência - procurou fazer em um nível mais abstrato) (JAMESON apud SARTRE, 2004, p.18, tradução própria⁵⁰).

O outro, categoria significativa para o existencialismo, que, em uma reciprocidade existencial, ordena o ser e sua negatividade, se uma vez modificado pela escassez, torna-se um anti-humano,

ou, para pôr de outra forma, nós temos uma compreensão rudimentar de seus fins (pois eles são os mesmos que os nossos), e seus meios (nós temos os mesmos) tanto quanto da estrutura dialética de seus atos; mas nós os entendemos como se eles pertencessem a outra espécie, nosso duplo demoníaco (SARTRE, 2004, p.132, tradução própria⁵¹).

A superação da escassez e, conseqüentemente, da exploração de uma classe por outra, através da *práxis* revolucionária, por sua vez, assumirá, com isso, uma estreita semelhança com o que em *O ser e o nada* é chamado de projeto: “que

⁵⁰ “scarcity is seen as an initial structure of the world, or of being, which is negated and transcended by human need - the experience of lack and desire, of hunger and thirst, is then the initial way in which we organize the en-soi (being-in-itself) into a situation, turning a combination of chemical elements into a desert or a lush landscape. the human organism, as a meaningless fact, thereby makes itself over into a project, into a praxis that can henceforth have a meaning (to call it a human being is simply to multiply these terms unnecessarily), and thus an outcome, whether of failure or success. But to begin with scarcity is also to short-circuit and disqualify the whole false problem of human nature (something the fundamental existential tenet - existence precedes essence - sought to do on a more abstract level).”

⁵¹ “Or, to put it another way, we have a rough understanding of his ends (for they are the same as ours), and his means (we have the same ones) as well as of the dialectical structures of his acts; but we understand them as if they belonged to *another species*, our demonic double”.

entender a ação coletiva não é diferente em sua natureza que entender o ato individual (existencial)” (JAMESON apud SARTRE, 2004, p.19, tradução própria⁵²). Logo, a concretude do humano, como ser-no-mundo, se dá em um projeto, como um ser sob uma plena compreensão de si como humano e como ser abandonado, e construído sobre a égide de uma responsabilidade absoluta:

Sou abandonado no mundo, não no sentido de que permanecesse desamparado e passivo em um universo hostil, tal como a tábua que flutua sobre a água, mas ao contrário, no sentido de que me deparo subitamente sozinho e sem ajuda, comprometido em um mundo pelo qual sou inteiramente responsável, sem poder, por mais que tente, livrar-me um instante sequer desta responsabilidade, pois sou responsável até mesmo pelo próprio desejo de livrar-me das responsabilidades; fazer-me passivo no mundo, recusar a agir sobre as coisas e sobre os Outros, é também escolher-me, e o suicídio constitui um modo entre outros de ser-no-mundo (SARTRE, 2008, p.680).

Uma poética tanto existencial quanto existencialista não pode deixar de considerar as questões levantadas por Sartre, nem mesmo seu percurso que traz consigo incompatibilidades de Husserl a Marx e o ardil, por parte do filósofo, de saná-las. E caso tenha se estipulado, aqui, uma distinção entre existencial e existencialista, é porque esta é uma abordagem que se pretende mais dialética e, com isso, abarcaria, principalmente, o ser Clarice Lispector, sua biografia e, à vista disso, sua obra. Entretanto, a poética existencial se ambiciona dialógica: os limites da diegese não são ultrapassados e, nela, um projeto existencial e político é investigado com base no que até aqui foi visto. E como já foi observado: a escritura de Lispector é a escritura do ser, da situação como forma, no narrador como expressão de uma consciência, e do espaço como referente existencial. Agora, resta apreender seu projeto que, tanto quanto a filosofia sartriana, toca dimensões profundas e tensões do ser e as dimensiona no ser-no-mundo de sua diegese, no ser político de seu mundo ficcional.

Olhar para Macabéa e apreender sua presença como ação política é, aqui, um ato se não superficial, óbvio. A personagem nordestina, alagoana, datilógrafa e paupérrima, como “milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (LISPECTOR, 1998, p.14), é uma

⁵² “that understanding collective action is not different in nature than the understanding of the individual (existential) act”.

caricatura da escassez - de uma escassez que vai do corpo à linguagem. Macabéa é a escassez de sentido, de existência:

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto (LISPECTOR, 1998, p.15).

E se, de um lado, a personagem vive à toa e performa sua escassez existencial; de outro, o narrador contata seu próprio nada, sua angústia - o que, nessa poética existencial, é situada como mobilizador da ação narrativa. Nesse sentido, para além do óbvio, busca-se o que compõe as relações de forma no romance. O narrador criou seu personagem. O narrador lhe desenha um trajeto e sua metanarrativa também revela, em si, essa relação criador-criatura.

O romance é uma totalidade. Ela está em curso, é claro - visto que essa poética se pretende existencial. É uma totalidade no sentido em que o estabelecemos como uma unidade que é dada pela voz de Rodrigo S. M. e pela criação e percurso de vida de Macabéa. O romance é uma totalidade em curso uma vez que as dinâmicas de sentido que o compõem extrapolam a sua materialidade - fazem o que o filósofo pós-estruturalista Gilles Deleuze chama de devir: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 1997, p.11). Em uma poética existencial, o romance é, sim, uma totalidade em curso, é um terreno de performance, um terreno de cruzamentos, um terreno de entes e seres. Dessa forma, ele é uma totalidade como representação da subjetividade do narrador: se há um limite, esse é o território subjetivo de Rodrigo S. M., o que, por si só, é labiríntico, mutável, caleidoscópico.

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nele - e é claro que a história é verdadeira embora inventada - que cada um reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro - existe a quem falte o delicado essencial.

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de

relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste (LISPECTOR, 1998, p.12).

E é na subjetividade que S. M. reorganiza sua relação com o outro que é Macabéa, com sua ação frente a esse infamiliar, a esse anti-humano, a esse duplo demoníaco. E é no território da subjetividade que diferentes conceitos de escassez conflituam: a escassez existencial de um homem, escritor de classe média, escassez provinda do nada que é próprio do humano; a escassez da fome e da linguagem de uma mulher - mulher deliberadamente inventada, já que essa realidade, para esse narrador, o transcende: “Transgredir, porém, meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer ‘realidade’” (LISPECTOR, 1998, p.17).

G. H. também expressa uma incapacidade para com o narrado: a incapacidade de apreender, traduzir e relatar o vivido: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei de criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de ser ter a realidade” (LISPECTOR, 1991, p.25).

De fato, há um projeto literário a ser levantado enquanto postas em evidência algumas similaridades entre as instâncias narrativas de ambos os romances:

- Essas instâncias empreendem o desvelamento de uma má-fé⁵³, de uma ação subjetiva que, em *O ser e o nada*, visa a “mascarar uma verdade desagradável ou apresentar como verdade um erro agradável. A má-fé tem na aparência, portanto, a estrutura da mentira. Só que - e isso muda tudo - na má-fé eu mesmo escondo a verdade de mim mesmo” (SARTRE, 2008, p.94). Macabéa é a verdade desagradável a ser desvelada por S. M. O inumano

⁵³ Muito além de pensar a má-fé como uma atitude frente a um ser estático, um ser-constituído, ele a atribuiu a um conseqüente da própria dinâmica da consciência, da própria liberdade - inclusive, uma ameaça iminente. Dessa forma ele afirma que na “má-fé, não a mentira cínica nem o sábio preparo de conceitos enganadores. O ato primeiro de má-fé é para fugir do que não se pode fugir, fugir do que se é. Ora, o próprio projeto de fuga revela à má-fé uma desagregação íntima no seio do ser” (SARTRE, 2008, p.118). A obra lispectoriana atua como um árduo trabalho de desvelamento da má-fé porque, pela linguagem, faz dela mesma um instrumento de investigação do ser e, com isso, rompe a primeira camada da má-fé incrustada em seus narradores, em seus personagens e até no espaço - enfim, na diegese. O projeto existencial de Clarice Lispector visa a tocar o Em-si, seja na criação de Macabéa e de tudo que Rodrigo S. M. não é; seja com G. H. pondo um barata na boca e realizando seu sacrílego ritual de contato. Conforme o filósofo existencialista, “a má-fé procura fugir do Em-si refugiando-se na desagregação íntima de meu ser. Mas essa própria desagregação é por ela negada, tal como nega ser ela mesma de má-fé. [...] Se a má-fé é possível, deve-se a que constitui a ameaça imediata e permanente de todo projeto do ser humano, ao fato de a consciência esconder em seu ser um permanente risco de má-fé” (SARTRE, 2008, p.118).

pela barata é o que a má-fé existencial de G. H. esconde - há ainda os enigmáticos vestígios de Janair, a antiga habitante do quarto: desconhecida mulher negra, invisibilizada pela sua classe, pelo seu gênero e pela sua raça.

- Nesse ímpeto, se embebidos em sua subjetividade, expressam a incapacidade de apreender o real, ao mesmo tempo que, como ação sobre o mundo, o ambicionam, reorganizam-no e são reorganizados na forma literária, a saber, na situação existencial da forma do romance. Rodrigo S. M., assim, afirma: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo” (LISPECTOR, 1998, p.18). Ao passo que, em G. H., “A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez”⁵⁴ (LISPECTOR, 1991, p.24).

Ao não abolir o pressuposto de que ambas as obras dialogam - bem como todas as obras de Lispector -, empreende-se que, mediante um projeto literário, há uma totalização a ser realizada, uma totalização dialógica: uma voz que entrecruza sua obra, um autor-implícito.

Maria Lúcia Dal Farra discorre sobre a categoria *autor-implícito* em *O narrador ensimesmado*. Há uma voz no intermezzo: um criador e avaliador que deixa suas pistas,

na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (DAL FARRA, 1973, p.20).

O autor faz uso de uma *retórica*, termo que Dal Farra extrai de Booth Wayne (apud, 1973, p.20), em *Rhetoric of fiction*, para montar uma apreciação que está implícita em suas escolhas:

Esse ‘eu’ raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a

⁵⁴ A metanarrativa em Lispector também cruza o juízo estético, uma apreensão do que, na sua forma, ela considera belo. Desvencilhar-se, contudo, desse senso é estar mais livre, mais próximo de uma existência crua. Nesse trecho, G. H., que é uma artista plástica - seu mister é a forma ideal -, questiona o uso da expressão “vagalhões de mudez”: “escrevi ‘vagalhões de mudez’, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca” (LISPECTOR, 1991, p.24). Em *A hora da estrela*, S. M. diz: “Tenho que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência” (LISPECTOR, 1998, p.15). A forma e a linguagem são os campos de apreensão desse *real*.

este. Caleidoscópio formado pelo mesmo número de elementos constitutivos, o autor reflete uma imagem específica em cada trabalho que assina (DAL FARRA, 1973, p.21).

Segundo Dal Farra, esse ser superior é representativo da escala de valores que o autor possui. Ele é vagaroso e sub-reptício, e ordena a receptividade do leitor: “Ele é a própria teia na qual o narrador se movimenta, tecido fluido que lhe dão vida” (DAL FARRA, 1973, p.21). Ela continua apontando que é função do autor-implícito estabelecer uma ótica, “lugar de origem da emissão do universo romanesco” (DAL FARRA, 1973, p.24). Um embate, por isso, é travado: a relação narrador e autor-implícito se dá em uma tensão luz e sombra - e, sob a lente de uma poética existencial, em uma tensão entre o ser e seu nada: pois o narrador, *homo fictus*, é sempre ser lacunar, lacunas essas impressas mesmo na linguagem e na sua relação com o mundo.

O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou mais restrito que seja, é sempre um recurso do autor-implícito para promover “lacunas” - por excesso ou carência de lucidez - que juntas, visão e “cegueira”, num intercâmbio dialético - espécie de feixe de diferentes interferências de tons - darão a coloração verdadeira ao romance (DAL FARRA, 1973, p.24).

Muito embora estejam claros os limites entre instância narrativa e personagens em *A hora da estrela*: Rodrigo S. M., o demiurgo que cria Macabéa e sua realidade, a relação narrador e autor-implícito é um tanto difusa. S. M. também ocupa campos formais que, por sua vez, seriam marcas de um autor-implícito. A exemplo disso, há os doze títulos, além do oficial, propostos para a obra:

A culpa é minha ou A hora da estrela ou Ela que se arranje ou Direito ao grito ou Quanto ao futuro. ou Lamento de um blue ou Ela não sabe gritar ou Uma sensação de perda ou Assovio no vento escuro ou Eu não posso fazer nada ou Registro de fatos antecedentes ou História lacrimogênica de cordel ou Saída discreta pela porto dos fundos (LISPECTOR, 1998, p. 07).

Eles, à princípio, são expressões de um autor-implícito, escolhas situadas fora dos limites da diegese. No entanto, S. M. cita os títulos inseridos na composição de sua escritura: essa ação não só revela a presença do narrador em uma construção alheia à parte da diegese, mas também tornam difusos os limites entre ele e seu autor-implícito.

Mesmo o título *A hora da estrela*, nesse caso, não se dá como o principal, pois consta como o segundo nessa lista – este ele remete às estrelas de cinema e ao momento da morte de Macabéa, ápice de sua simples existência: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (LISPECTOR, 1998, 29). Rodrigo assume a autoria deles: “(Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.)” (LISPECTOR, 1998, p. 38). E insere outro em seu discurso: “O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o *direito ao grito*” (LISPECTOR, 1998, p.80, grifo meu).

O mesmo se dá na “DEDICATÓRIA DO AUTOR”. O narrador performa seu gênero - firma-se como “homem em plena idade” - e, com isso, descola-se da figura de Clarice Lispector. Ademais, alude a uma série de referências que, para ele, são formadoras e constitutivas de sua subjetividade, e que revelam sua classe social e sua formação artística erudita e estrangeira:

Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de *homem* em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue [...]
 [...] Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu mesmo neste instante explodir em: eu (LISPECTOR, 1998, p. 09).

Mas há um detalhe a ser considerado: abaixo dessa dedicatória, há, entre parênteses, “Na verdade Clarice Lispector”. Ao passo que Rodrigo S. M. faz da totalidade do romance sua subjetividade - apropria-se de seus meandros e pormenores⁵⁵, esse breve trecho abre uma rachadura na compacta construção do narrador. E sugere-se, aqui, que, mesmo a ausência de uma vírgula no

⁵⁵ Por mais que o narrador afirme em sua dedicatória que “Trata-se de um livro inacabado porque lhe falta resposta” (LISPECTOR, 1998, p.10) , o fechamento expresso aqui se dirige a um fechamento formal. Contanto seja uma totalidade-em-curso, é próprio da expressão subjetiva ser lacunar, ser negativa para si mesmo: as totalidades e ser são infestados pelo nada existencial. Contudo, o fechamento que é referido trata-se dos recursos formais adotados que, nesse caso, enturvam o autor-implícito.

deslocamento do adjunto adverbial *na verdade*, potencializa o nome da autora e sua relação com uma realidade concreta, com a verdade.

Entretanto, essa fissura é passível de análise uma vez que se observa o itinerário formativo da Clarice Lispector, por ela mesma descrito. Em um dos textos de *Para não esquecer*, “A explicação inútil”, a autora conta que, com dificuldade, recorda como ou por que escreveu um conto ou romance:

Não é fácil lembrar-me de como ou por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se desapegam 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 escrever propriamente dito (LISPECTOR, 1980, p.118).

Esse texto é construído a fim de “explicar” o processo de criação dos contos em *Laços de família*. Ainda nele, ela relata suas reminiscências da construção do conto “Amor”:

lembro de duas coisas: uma, ao escrever, da intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas, e meio hipnotizadas - a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje. A segunda coisa de que me lembro é de um amigo lendo a história datilografada para criticá-la, e eu, ao ouvi-la em voz humana e familiar, tendo de súbito a impressão de que só naquele instante ela nascia, e nascia já feita, como criança nasce (LISPECTOR, 1980, p.119).

Nádia Gotlib, na biografia de Lispector, narra que, desde antes dos sete anos, a escritora “fabulava” (GOTLIB, 1995, p.84). A biógrafa menciona uma história que Lispector compunha quando criança, e que não tinha fim: “eu inventei com uma amiga minha meio passiva uma história que não acaba mais. Nunca. Era o meu ideal: que uma história nunca acabasse” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p.84). Aos treze anos, Gotlib conta que, fascinada pela leitura de Herman Hesse, Lispector retomaria outra história sem fim: “Fui ler Herman Hesse. Tomei um choque. *O lobo na estepe* ou *da estepe*, não sei. Aí comecei a escrever um conto que não acabava mais. Terminei rasgando, jogando fora” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p.85). Ao final do capítulo, a biógrafa sugestiona:

Este *não terminar nunca* não caracterizará a própria marcha da ficção de Clarice, na medida em que se apresenta como um processo que tenta

explorar a intimidade, até o mais recôndito do ser, na busca sempre de novos lances de representação, movidos pela insuficiência? Não será, inclusive, o eixo estrutural de histórias que se sucedem, indefinidamente, até uma quinta, caso de “A quinta história”? Como poderia, quem sabe, haver uma sexta? Sétima? Mil e uma? Pois nesse conto a narradora afirma, a despeito de sua história, que são cinco - que são uma só: “Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem” (GOTLIB, 1995, p.85).

Longe de duvidar dos apontamentos da escritora, marca-se aqui o fato de que ela construiu a si mesma como personagem, como próprio autor-implícito embebido em “transe”, à mercê de uma situação existencial imbricada à forma. Quem estava junto a Ana, no conto “Amor”, era menos a autora em sua realidade concreta, que, quando nos Estados Unidos, em 1952, consistia em escrever também *A maçã no escuro* e *O mistério do coelho pensante*, e acompanhar seus filhos em tarefas escolares⁵⁶, do que um autor-implícito incrustado e que a autora exigiu-se nomear com seu próprio nome: Clarice Lispector - ou C. L.

E C. L. é a assinatura que consta em “Para possíveis leitores”, prefácio de *A paixão segundo G.H.*:

ESTE LIVRO é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. C. L. (LISPECTOR, 1991, p.13).

É mister de um autor-implícito avaliar sua obra e, então, trazer à tona possíveis leitores - ou mesmo instigá-los sobre a “formação de suas almas”, sobre os processos de aproximação de o “que quer que seja”, sobre chegar ao oposto “daquilo que se vai aproximar”, sobre o que um livro pode tirar de alguém, ou sobre o que seria uma “alegria difícil”. E se esse autor, uma vez nomeado, não se torna tão implícito, essas são aparições raras de um componente estrutural imerso na *história que nunca termina* que é a obra lispectoriana.

Em “Narrar ou descrever”, Lukács revela a *práxis* embebida no fazer literário: “Só a praxis humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é

⁵⁶ “Nessa época [1952, nos estados Unidos], divide suas ocupações entre escrever essa história infantil [*O mistério do coelho pensante*], o romance *A maçã no escuro*, os contos de *Laços de família* e cuidar dos filhos, acompanhando-os de perto, nas tarefas escolares” (GOTLIB, 1995, p.289).

força? O que é bom?” (LUKÁCS, 1965, p.58). Embora ele não a situe em uma ação política propriamente dita, a estabelece como uma ação fundante da vida humana: uma ação que situa o ser humano no mundo dos humanos, que desperta consciências - a práxis na literatura é uma ação humanizadora.

É através da *praxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objetos da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da *praxis* (LUKÁCS, 1965, p.58).

Como poética existencial, essa *práxis* entrelaça-se ao projeto da escritora. Trata-se de um projeto tanto existencial quanto político que se realiza no seu percurso ficcional. Mais que simplesmente *estilo*, a obra de Lispector possui o que Ivo Lucchesi aqui descreve:

suas personagens são inúmeros desdobramentos de um único “eu”. Trata-se de uma individualidade que, ao longo da obra, progressivamente se desprende da relação com o exterior, por nele constatar o esvaziamento de significado, para perceber que a *verdade* desejada repousa em labirintos do próprio Ser (LUCCHESI, 1987, p.24).

A partir daqui, esses desdobramentos partem de um ponto inflexão: o autor-implícito. Se, para Lucchesi, os personagens são desdobramentos de um único “eu”, eles, nesta análise, estão entretecidos por um autor-implícito politicamente engajado, comprometido com um projeto.

E aquém da política institucional, busca-se uma definição tão mais antiga quanto primordial: a aristotélica de que política é a “investigação em torno do que deve ser o bem e o bem supremo” (ABBAGNANO, 2007, p.773). Interessa, ademais, a apreensão de Joan Scott (2019), para quem a política se estabelece a partir de relações e ocupações de espaços de poder. Enfim, utiliza-se aqui a relação projeto e luta política que Silvio de Almeida muito bem desenha:

Se meu projeto é participar da luta política clamando por uma sociedade justa, é exatamente porque minha consciência nega a sociedade tal como ela é. As injustiças do mundo só se apresentarão a mim porque elegi como projeto inicial a negação da facticidade do mundo (ALMEIDA, 2011, p.36-37).

Do indivíduo à luta política, são focados os vieses incrustados no projeto literário de Clarice. E esse foco, assim como sustentado por uma poética existencial, tanto respeita particularidades, quanto parte do pressuposto de que, sob esse projeto, há um autor-implícito não apenas engajado, no estrito sentido sartriano, mas, em *lato sensu*, político: um autor-implícito que nega e busca transformar a facticidade do mundo.

3.1 QUESTÃO DE CLASSE

O conceito de classe social surge como força irruptiva no início do *Manifesto comunista*, de Marx e Engels, publicado, pela primeira vez, em 1848:

A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes.

Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor feudal e servo, mestre de corporação e companheiro, em resumo, opressores e oprimidos, em constante oposição, têm vivido uma guerra ininterrupta, ora franca, ora disfarçada; uma guerra que terminou sempre ou por uma transformação revolucionária da sociedade inteira, ou pela destruição de duas classes em conflito (MARX, 2010, p.40).

Para o historiador Eric Hobsbawm é possível “dizer quase com certeza que o panfleto foi, de longe, o texto político mais influente desde a Declaração dos direitos do homem e do cidadão, dos revolucionários franceses” (HOBSBAWM, 2011, p.99).

Hobsbawm aponta o fato de que o panfleto - e fique evidente que o *Manifesto comunista* se trata de um documento panfletário bastante distinto das demais obras de Marx - custou pouco a se tornar obsoleto para o público a que se dirigia, a classe proletária da Europa da metade do século XIX; tanto que, já “em 1872 Marx e Engels admitiam, eles mesmos, que já então essa parte estava anacrônica” (HOBSBAWM, 2011, p.104). E o historiador continua:

Mais concretamente, com a passagem do tempo a linguagem do *Manifesto* não era mais a dos leitores. Por exemplo, muito se falou do trecho segundo o qual o avanço da sociedade burguesa arrancara “uma parte significativa da população à idiotia da vida rural”. Mas, embora não haja dúvida de que Marx, nessa época, como os cidadãos em geral, desprezava e desconhecia o meio camponês, a frase no original alemão [...] referia-se não à “estupidez”, e sim aos “horizontes estreitos”. [...] Com o passar dos anos desde 1840, e em movimentos cujos membros, ao contrário de Marx, não

tinham formação clássica, a acepção original da palavra evaporou-se e ela foi mal interpretada (HOBBSAWM, 2011, p.104).

Cinco anos após a morte de Marx, Engels, em 1888, elabora uma edição inglesa do *Manifesto*, na qual insere notas e explica eventuais equívocos e anacronismos. Dentre elas, está uma breve elucidação das categorias *proletários* e *burgueses*, e de sua relação enquanto classes sociais:

Por burguesia entende-se a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social que engendram o trabalho assalariado. Por proletariado, a classe dos assalariados modernos que, não tendo meios próprios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver (ENGELS apud MARX, 2010, p.40, nota de rodapé).

Se isso mostra que tanto a obra quanto esse conceito de classe diluíram-se historicamente, também revela que eles não perderam sua essência, pois: “Na essência do *Manifesto* está a mudança histórica através da práxis social, através da ação coletiva. Ele [Marx] vê o desenvolvimento do proletariado como a ‘organização dos proletários numa classe, conseqüentemente, num partido político’” (HOBBSAWM, 2011, p.114).

E elucidando essa essência do *Manifesto* e dos conceitos que carrega, utiliza-se, assim, a definição de classes sociais de Moacir Gadotti. Ela não elimina o cerne do que contém no panfleto de Marx e Engels, mas desfaz a bipartição proletário e burguês:

Classes sociais são grupos humanos que se diferenciam entre si pela posição que ocupam num determinado modo de produção e pelo seu papel na apropriação da riqueza. Cada um pertence a uma classe social de acordo com a parte que lhe cabe na divisão da riqueza que uma sociedade produz. Por ocuparem posições diferentes em determinado regime econômico, algumas classes podem apropriar-se do trabalho das outras. Os conflitos de interesses entre as classes conduzem inevitavelmente à luta entre exploradores e explorados. É a luta de classes (GADOTTI, 1991, p.75-76).

Em “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, Georg Lukács retrata a forma com que esses pensadores situam os escritores de seu tempo na construção de uma literatura que se contraponha à organização e exploração de uma classe por outra:

Marx e Engels exigiam dos escritores do seu tempo [...] que eles, através da caracterização dos seus personagens, tomassem apaixonadamente posição contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão capitalista do trabalho e colhessem o homem na sua essência e na sua totalidade (LUKÁCS, 1965, p.23).

Lukács suscita a teoria do *reflexo* para figurar o que Marx e Engels entendem como uma estética marxista. A teoria consistia na tese fundamental do materialismo dialético de que “qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é outra coisa senão o *reflexo* da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações, etc., dos homens” (LUKÁCS, 1965, p.25). Ambos suplantam a tomada de consciência a um plano à parte da consciência existencial e da realidade: à dimensão interdependente do reflexo. Por isso,

a concepção marxista do realismo nada tem a ver com a cópia fotográfica da vida cotidiana. A estética marxista se limita a augurar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e sim como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela amadurece. Não é absolutamente necessário, a nosso ver, que o fenômeno artisticamente fixado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real (LUKÁCS, 1965, p.30-31).

Embora em processo, há um essencialismo que compõe essa apreensão estética do real como totalidade. Lukács nega, de um lado, um idealismo platônico a que qualquer essencialismo possa remeter; de outro, esclarece que “o marxismo recoloca sobre seus próprios pés a verdade que os grandes idealistas tinham descoberto invertida” (LUKÁCS, 1965, p.33). E explica:

o captar esteticamente a essência, a ideia, não constitui para o marxismo um ato simples e definitivo e sim um processo; um processo que é movimento, aproximação gradual da realidade essencial (mesmo porque a realidade mais profunda e essencial é apenas uma porção daquela totalidade do real que integra até mesmo o fenômeno superficial) (LUKÁCS, 1965, p.33).

Em “Situação do escritor em 1947”, Sartre, a despeito de não compartilhar do sutil essencialismo da estética marxista lukácstiana, estabelece na práxis a sua ação e a de outros como escritor: uma práxis interligada ao ser e à transformação do mundo. “Para nós, o fazer é revelador do ser, cada gesto desenha figuras novas sobre a Terra, cada técnica, cada utensílio, é um sentido aberto sobre o mundo; as

coisas têm tantos rostos quanto as maneiras que temos de nos servir delas “ (SARTRE, 1948, p.251). Busca, com isso, alocar a ação do escritor na concretude sua e de sua práxis - de seu projeto. É dessa forma que o fazer literatura, para Sartre, é antes uma ação que um evento, é antes um estar consciente de si no mundo que um desvelamento de estruturas complexas, enigmáticas - ou “aterrorizantes”:

se nomearem, por análise, os temas que Kafka desenvolveu, os problemas que apresenta nos seus livros, e se considerarem em seguida, tendo em conta o início da sua carreira, que eram para ele temas a tratar, problemas a apresentar, ficarão aterrorizados. Mas não é assim que o devemos considerar: a obra de Kafka é uma reação livre e unitária ao mundo judeu-cristão da Europa central; os seus romances são a ultrapassagem sintética da situação do homem, de judeu, de tcheco, de noivo recalcitrante, de tuberculoso, etc., como o eram também o seu aperto de mão, o seu sorriso e esse olhar que Max Brod admirava tanto (SARTRE, 1948, p.299).

Aqui, não interessa o quanto Lispector, a escritora, é sua obra. Interessa sua *práxis*: como sua obra, como *reação livre e unitária*, ultrapassa a escritora, como a totalização e a liberdade incrustradas em *A hora da estrela* ultrapassam a situação e a materialidade sobre as quais pousam. Serão, por isso, realizadas, *a posteriori*, as elucubrações sobre seu autor-implícito. E foca-se, agora, como poética existencial, a forma narrativa e o quanto a construção do mundo de S. M. é afetada por esse ser ficcional, mas também histórico.

S. M. se reconhece dentro dos sistemas de produção, como parte da “interdependência das forças motrizes reais da história em relação à consciência (psicológica) que os homens têm delas” (LUKÁCS, 2003, p.135), como Lukács afirmou em *História e consciência de classe*. Assim diz o narrador de *A hora da estrela*:

sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim (LISPECTOR, 1998, p.18-19).

Como escritor, S. M. é deslocado, aquém da bipartição de classe suscitada pelo *Manifesto comunista*. Rodrigo S. M. é um *flâneur* no Brasil da segunda metade do século XX.

O *flâneur* é um tipo social analisado por Walter Benjamin na moderna Paris do século XIX. Benjamin o desenha como um observador da cidade, um tipo ajustado sobre um ponto particular e ligeiramente à margem dos sistemas do capital e da mercadoria. Na Paris do século XIX, é uma figura em um limiar, entre a experiência e a crise do indivíduo e do coletivo, entre a tradição e a modernidade, e a busca por um lugar no conflito de classes:

O flâneur ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca seu asilo na multidão. Em Poe e Engels encontram-se as primeiras contribuições para a fisionomia da multidão (BENJAMIN, 2009, p.39).

S. M., por sua vez, é o *flâneur* já subjugado - do Brasil da segunda metade do século XX. A narrativa de tipo nacionalizado surge, em parte, de um olhar sobre a multidão: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1998, p.12); mas também de uma particularidade: ele compreende que possuía algo em comum com essa figura. Ao mesmo tempo, tanto quanto um *voyeur* da realidade, afirma ter experienciado esse mundo, tê-lo apreendido sensorialmente, como consciência fluídica - mas não consciente de si - sobre as coisas: “Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (LISPECTOR, 1998, p.12).

O *flâneur* de Benjamin é um membro indefinido nesta Paris moderna, já que a “indefinição de sua posição econômica corresponde a falta de definição de sua posição política” (BENJAMIN, 2009, p.39). Benjamin segue:

O seu campo inicial de trabalho é o exército, mais tarde será a pequena burguesia, ocasionalmente o proletariado. Mas nessa camada encontra os seus adversários entre os autênticos líderes do proletariado. O *Manifesto comunista* acaba com a sua existência política (BENJAMIN, 2009, p.39).

No Brasil do século XX, Rodrigo S. M. e sua *flânerie* brasileira denunciam a distinção entre classes, a realidade que o ultrapassa. Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, faz um diagrama das classes sociais brasileiras da

segunda metade desse século. Para ele, entre as classes dominante e dominada, há classes intermediárias,

feitas de pequenos oficiais, profissionais liberais, policiais, professores, o baixo-clero e similares. Todos eles propensos a prestar homenagem às classes dominantes, procurando tirar disso alguma vantagem. Dentro dessa classe, entre o clero e os raros intelectuais, é que surgiram os mais subversivos em rebeldia contra a ordem (RIBEIRO, 1995, p.208).

Em *História do Brasil contemporâneo*, Luiz Roberto Lopez desenha um panorama econômico do país perante o chamado “milagre brasileiro” do início da década de 70. O historiador conta que, nesse período ditatorial, as exportações subiram de 32% em 1967 para 52,2% em 1972. Essa transformação não atingiu as classes menos favorecidas: privilegiou-se o capital estrangeiro e se estimulou a acumulação, o que impôs severas condições de vida ao vasto setor assalariado das classes inferiores.

Os reajustes salariais perderam a antiga flexibilidade e, inclusive, as horas diárias de trabalho aumentaram: em São Paulo, a porcentagem dos que trabalham mais de 49 horas semanais aumentou de 24,2% para 28,2% no período compreendido entre 1968 e 1972; no Rio de Janeiro, no mesmo período, o aumento foi de 23,2% para 31,8%. Segundo o IBGE, existiu também um aumento do índice de mortalidade infantil nas grandes cidades em face de pauperização de amplas camadas da população menos favorecida (LOPEZ, 1980, p.125).

Essa materialidade faz com que S. M integre um *intermezzo* social como classe. Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, se dirige ao narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o investiga como sujeito e tipo social. No Brasil do século XIX, o personagem e narrador Brás Cubas, essa figura volúvel e fragmentada, de seu lugar de elite, e camuflado pela estrutura romanesca, expõe uma classe dominante parasitária, estúpida e pseudomoralista. A obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* rompe uma tradição de afirmação nacionalista na literatura.

A solução artística elaborada no Brás Cubas marcava o fim de um ciclo da literatura nacional. A figura do narrador desacreditado e pouco estimável não se prestava ao papel construtivo que, por mais de um século os escritores, tanto árcades como românticos, impregnados pelo movimento de afirmação da nacionalidade, haviam atribuído às letras e a si mesmo (SCHWARZ, 1997, p.176).

Schwarz aponta, nesse ínterim, para um procedimento machadiano ainda mais sub-reptício: a inserção de um movimento estrutural, crítico e satírico contido na própria forma - o que, se, em sua época, dificultava uma leitura social, revela um Machado de Assis “que não se encaixava no padrão de hombridade patriótica” (SCHWARZ, 1997, p.177), como um “agente secreto - um agente da insatisfação secreta de sua classe com a própria dominação”⁵⁷ (BENJAMIN apud SCHWARZ, 1997, p.178).

Ao colocar na posição de sujeito narrativo o tipo social de Brás Cubas - o verdadeiro alvo da sátira - Machado tomava um rumo perverso e desnorteante. Camuflada pela primeira pessoa do singular, que a ninguém ocorreria usar em prejuízo próprio e com propósito infamante, a imitação ferina dos comportamentos da elite criava um quadro de mistificação: cabe ao leitor descobrir que não está diante de uma exemplo de auto-exame e requintada franqueza, mas de denúncia devastadora (SCHWARZ, 1997, p.178).

Em *A hora da estrela*, a volubilidade do discurso de Rodrigo S. M., o que entrega a volubilidade de sua classe, estabiliza-se somente contanto apoiada em seu duplo: Macabéa é sua consciência de classe. Para reconhecer-se como trabalhador, como integrante desse processo econômico, o outro-Macabéa⁵⁸ o ordena e o sintetiza como ser. É a partir disso que, como escritor, como engrenagem na máquina social e econômica, S. M. exige um lugar para sua ação:

para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras para dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo máquina (LISPECTOR, 1998, p.19-20).

Ironicamente, expressa a necessidade de que essa ação seja laboriosa, para que esse lugar na engrenagem do trabalho tenha o devido reconhecimento. Uma necessidade de reconhecimento que, aquém do revelado, desvende uma ausência de lugar na totalidade de uma sociedade organizada de acordo com classes e seus

⁵⁷ Essa citação é originalmente de Walter Benjamin ao se referir a Baudelaire, quem Benjamin acreditava ser a representação do flâneur francês. Schwarz a usa para figurar a situação de Machado em relação à classe social de seus leitores.

⁵⁸ “O outro”, diz Sartre, “é aquele que não é o que eu sou e que é o que eu não sou” (SARTRE, 2008, p.300).

papéis na produção de riquezas do país. Conseqüentemente, S. M. reclama seu lugar na luta entre explorados e exploradores, visto que, como escritor, resta-lhe a ausência de reconhecimento do trabalho em uma sociedade do capital, da mercadoria e da alienação.

Mas Rodrigo S. M. precisa incorporar o outro que é Macabéa, e, à vista disso, incorporar sua classe oprimida. Ela o situa nessa engrenagem capitalista e, por isso, o narrador lhe dá o crédito de chave de conscientização:

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 que é novo assusta (LISPECTOR, 1998, p.30).

Lukács declara que a construção da consciência de classe acontece não por uma construção do passado, mas por um contato do indivíduo com uma totalidade autêntica: “a relação com o todo, criada pela ‘consciência do próprio *status*’, não se dirige à totalidade da unidade econômica real e viva, mas à fixação passada da sociedade que constituiu em sua época os privilégios dos estamentos” (LUKÁCS, 2003. 154).

Essa conscientização seria antes fruto de uma intencionalidade para com o instante, para com os processos *reais* que estão aquém da estrutura própria das classes. Ele ressalta, ainda, que essa consciência só se faz contanto que uma classe se reconheça componente de uma mesma realidade, de uma mesma vida que as outras, pois a “vocalização de uma classe para a dominação significa que é possível, a partir dos seus interesses e da sua consciência de classe, organizar o conjunto da sociedade conforme seus interesses” (LUKÁCS, 2003, p.144).

O que é a subjetividade?, de Sartre, embora construída para refutar Lukács, nesse caso, pode simplesmente aprofundar essa questão. Nessa obra, os conceitos de totalidade e totalização ganham a fluidez característica do existencialismo e, com isso, o filósofo postula que não há *a priori* na consciência e, por isso, ela jamais deixa de estar sobre uma iminente retotalização interna:

Estamos aqui diante de um ser cuja definição da interioridade é ter-de-ser seu ser, sob a forma de uma presença de si imediata, mas ao mesmo tempo com uma leve, mais leve possível, distância sob a forma de uma totalidade

regida e autorregulada, ao mesmo tempo presente em toda parte e presença de toda a parte nela; é que o todo é, na realidade, uma lei de interiorização e de perpétua reorganização, ou, se preferirem, o organismo é primeiro uma totalização e não um todo (SARTRE, 2015, p.45-46).

A consciência de classe é uma totalização, por isso, um processo subjetivo e histórico. Hobsbawm, em *Tempos fraturados*, aponta para o papel do intelectual na sociedade ocidental do século XX. As tensões históricas eram constitutivas dessa figura que tinha o ônus da transformação sobre si. Eram apartados e, *pari passu*, comprometidos e carregavam em si as contradições próprias do Ocidente em sua época: indivíduo e coletividade, arte e indústria cultural, autenticidade e fetichização, entre outras. Essas contradições traziam à tona seres “pensantes” que, conscientes de certa materialidade, para eles, alheia, buscavam apreendê-la e transformá-la:

O “breve século XX” de revoluções e guerras de religião ideológica tonar-se-ia a era característica do engajamento político dos intelectuais. Eles não só defendiam suas próprias causas na época do antifascismo e depois do socialismo de Estado, mas também eram vistos dos dois lados como reconhecidos pesos pesados do intelecto. Seu período de glória estendeu-se do fim da Segunda Guerra Mundial ao colapso do comunismo. Foi essa a grande época das mobilizações contra alguma coisa: contra a guerra nuclear, contra as últimas guerras imperiais da velha Europa e as primeiras do novo império mundial americano (Argélia, Suez, Cuba, Vietnã), contra o stalinismo, contra a invasão soviética da Hungria e contra a Tchecoslováquia, e assim por diante. Os intelectuais formavam a linha de frente de quase todas (HOBBSAWM, 2013, p.229).

Nesse momento da história, um projeto de apreensão do real e conseqüente consciência de classe é um processo em curso sobre o mundo: um despertar, uma transcendência, uma epifania. Portanto, ao passo que, para Lukács, a consciência de classe acontece além da relação com a construção burguesa do passado e na apreensão do todo econômico real e vivo, como superação das relações dominante e dominado; e, para Sartre, a consciência, a interioridade, é um ser regido pela perpétua reorganização - apesar das distinções focais de ambos, esses pressupostos são norteadores do autor-implícito de *A hora da estrela* - e do seu projeto literário.

O romance, como forma, também é uma totalização - e uma totalização que surge de uma classe que integra as relações de poder. No Brasil, essa classe intermediária se estabelece em um *locus* entre a arte e a relação entre explorado e explorador. A crítica de Lukács, por isso, acontece no fato de que a consciência

parte dessa classe que organiza a totalidade como um sistema fechado, como narrativa: a realidade, para ela, “É passível apenas de organização estética, como uma espécie de obra de arte” (LUKÁCS, 2003, p.138).

Em “O romance como epopeia burguesa”, o filósofo ressalta o aspecto lacunar do gênero: uma expressão de classe que tende a jogar o leitor à inércia, à não práxis frente ao mundo, pois incorpora somente no indivíduo a ação. Para ele, essa *anti-práxis* se dá pela desagregação da sociedade de uma figura tribal, bem descrita e disseminada na epopeia.

Com a desagregação da sociedade tribal, desaparece da arte narrativa esta forma de figura de ação, já que ela desapareceu também da vida real da sociedade. As características, ações ou as situações dos indivíduos não podem mais representar toda a sociedade, ou seja, não podem se tornar típicos de toda a sociedade. Cada indivíduo representa agora uma das classes em luta. E são a profundidade e a justeza com as quais é compreendida uma dada luta de classes em seus aspectos essenciais que permitem resolver o problema da tipicidade dos homens e de seus destinos (LUKÁCS, 2009, p.207).

Essa é mais uma característica que faz com que o autor-implícito lispectoriano force os limites do gênero como produto burguês, como forma literária acomodada no cerne e a serviço de um sistema de ideias dominantes. E aqui estão as diferenças entre S. M. e seu autor implícito: se S. M. expressa a incapacidade de apreender a realidade de uma classe e confina sua realidade ao espaço diegético, destituindo-lhe de qualquer verossimilhança ou mimese, cabe ao autor-implícito forçar essas barreiras, investigar limites e propor formas.

Se o romance é uma situação existencial que aloca o indivíduo em si, esse autor-implícito lispectoriano radicaliza esse aspecto. E, assim, realiza sua *práxis*. *A hora da estrela*, então, é um curso de totalização que surge dos limites da periferia de uma classe, em um país, que, por si só, é periférico em vistas do capitalismo mundial. O seu autor-implícito empreende a totalização de uma consciência, agregando ao seu fluxo o infamiliar, o estrangeiro e Ser-para-outro e o Ser-para-si, tanto como classe social quanto como objetos de investigação ontológica.

Macabéa é o ser em investigação. É um Ser-para-outro inatingível, mas que, por sua vez, ordena, regulamenta o narrador. O para-outro, em Sartre, é uma relação objetificada: o outro é sempre passivo, é um objeto. A fim de descrever esse processo de apreensão do outro, Sartre explica que

parece que o mundo tem uma espécie de escoadouro no meio de meu ser e escorre perpetuamente através desse orifício. O universo, o escoamento e o orifício, tudo está novamente recuperado, reapreendido e fixado em objeto: tudo isso está aí *para mim* como estrutura parcial do mundo, ainda que se trate, de fato, de desintegração total do universo (SARTRE, 2008, p.330).

E essa desintegração se refere ao processo próprio da consciência: a nadificação. Procurar e formar sentidos é, na sua base, revelar a ausência deles - é *desintegrar* o universo. Isto é: dividir algo que, por si só, é inteiro, positivo, alheio e incomunicável: o próprio Ser-em-si.

Esse escoamento é um processo que produz espaços existenciais. Entretanto, quando dirigido ao outro, enquanto consciência-consciente-de-si, enquanto humano, desloca sua objetificação, pois estar em um mundo humano, estar dirigindo-se e sendo dirigido por humanos, é estar regido pelo escoamento de outras consciências: é estar ao bel-prazer da objetificação do outro; é ser objeto do outro. Assim:

a relação originária entre eu e o outro não é somente uma verdade ausente que visio através da presença concreta de um objeto em meu universo; é também uma relação concreta e cotidiana que experimento a cada instante: a cada dia o outro me olha (SARTRE, 2008, p.332).

Macabéa, entretanto, está na limiar do ser-outro: “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1998, p.23). Sabe-se que, uma vez personagem, *homo fictus*, ela obedece a leis distintas do mundo humano. Contudo, a moça nordestina e esquelética, em seu estamento, é menos que objeto: é dispositivo de contato - contato com o que G. H. chama de *inumano*.

O inumano é o que a ascese empreendida por G. H. está à procura. É o em-si intuído em escritura e para com o qual a narradora realiza seu percurso. G. H. narra fatos do dia anterior e os reorganiza em discurso, assim, na empresa de organizar o quarto de Janair, desorganiza-se em linguagem ao intuir e empreender um contato com uma realidade pré-humana. Para tanto, a barata é seu dispositivo:

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.

Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente (LISPECTOR, 1991, p.73).

Ela busca por assimilar esse Em-si, esse ser maciço, que

É que é; isso significa que, por si mesmo, sequer poderia não ser o que é; vimos, com efeito, que não implicava nenhuma negação. É plena positividade. Desconhece, pois, alteridade; não se coloca jamais como outro a não ser si mesmo; não pode manter relação alguma com o outro. É indefinidamente si mesmo e se esgota em sê-lo (SARTRE, 2008, p.39).

E em construção paródica de ritual católico, também presente no título da obra (SÁ, 1993), G. H. leva à boca a barata em um movimento de comunhão com esse inumano - a assimilação almejada resgata o movimento simbólico de comer o corpo de Cristo através da hóstia.

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma - eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspidido minha alma toda (LISPECTOR, 1991, p.170).

O estamento de Macabéa a torna também um dispositivo de contato: um corpo feminino, esqualido, pobre e invisibilizado, *martirizado* pela sua classe, pela sua realidade. Macabéa vive também sua *paixão* e sua redenção está na morte, em sua *hora de estrela*.

Em *Crítica da razão dialética*, Jean-Paul Sartre não apenas estabelece a escassez como uma categoria a ser vista no âmbito da existência, mas como um pressuposto da construção histórica da materialidade. Se a escassez faz do outro um duplo demoníaco e, com isso, compromete estados humanos primordiais, ela suplanta sobre a humanidade sua iminente desumanização - importante: tratar de desumanização não é referir-se ao inumano de Lispector. Desumanizar é a negação do outro como *Outro*, como ser dinâmica de seu ser, como ser que o situa e o organiza.

Nesse processo, Sartre aponta para o erro de que, pela totalização através da escassez, a História se faz. Através dela, ou de sua ameaça, a desumanização é

estabelecida e esse processo não deveria ser um componente de uma construção histórica:

dizer que nossa História é a história dos homens é equivalente a dizer que ela é nascida e desenvolvida dentro da ideia constante de que há um campo de tensão produzido pela escassez.

A segunda qualidade é esta. A escassez é a base da possibilidade da história humana, mas não sua realidade. Em outras palavras, ela faz a História possível, mas outros fatores [...] são necessários se a História é para ser produzida (SARTRE, 2004, 125, tradução própria⁵⁹).

Em síntese, uma filosofia, cujo projeto é impor um mundo futuro para constantemente transformar a concretude presente, deve negar tanto a escassez quanto a circularidade histórica que, através dela, é imposta.

o que é importante sabermos é que é simples pôr, em ordem, as estruturas da inteligibilidade dialética. [...] é fácil ver que a totalização efetuada pela escassez é circular. A escassez não é a absoluta impossibilidade de sobrevivência do organismo humano (embora, como eu tenho mostrado, é possível que alguém imagine se este posicionamento permaneceria verdadeiro nesta forma: a radical impossibilidade de um organismo humano sobreviver *sem trabalho*) (SARTRE, 2004, p.128-129, tradução própria⁶⁰).

A crítica sartreana, com isso, procura estabelecer uma história humana e que o apreenda em sua coletividade, em sua totalidade em curso, já que “a escassez transforma uma passiva totalidade de indivíduos dentro de uma coletividade em uma coexistência impossível” (SARTRE, 2004, p.129, tradução própria⁶¹).

S. M. no início do romance afirma: “Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou” (LISPECTOR, 1998, p.11). Ao passo que Sartre executa um projeto de reformulação de uma epistemologia da História e estabelece sua crítica ao uso da categoria escassez como seu referencial, o

⁵⁹ “to say that our History is a history of men is equivalent to saying that it is born and developed within the permanent framework of a field of tension produced by scarcity. The second qualification is this. Scarcity is the basis of the possibility of human history, but not of its reality. In other words, it makes History possible, but other factors [...] are necessary if History is to be produced”.

⁶⁰ “the important thing for us is simply to record, in order, the structures of dialectical intelligibility. [...] it is easy to see that the totalization effected by scarcity is circular. Scarcity is not the absolute impossibility of the human organism surviving (although, as I have shown, one might wonder whether this statement would remain true in this form: the radical impossibility of human organism surviving without labour).

⁶¹ “scarcity makes the passive totality of individuals within a collectivity into an impossibility of co-existence”.

autor-implícito de *A hora da estrela* - e nesse momento esse é um projeto do autor-implícito, não do narrador - intui a positividade inerente ao Em-si, ao inumano, questionando o signo histórico, sua arbitrariedade e limitações.

Nesse processo de apreensão, a desumanização como estágio para o inumano se dá: Macabéa é o outro pela escassez.

Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou meu grito de horror à vida. A vida que amo tanto.

Volto à moça: o luxo que se dava era tomar um gole frio de café antes de dormir. Pagava o luxo tendo azia ao acordar (LISPECTOR, 1998, p.33).

A martirização de Macabéa e suas experiências deliberadamente planejadas a destituíam de humanidade: o projeto é torná-la mártir, desprovê-la de existência ou contradições, torná-la Em-si e, enfim, assimilá-la.

As relações com os demais personagens, por isso, parecem lhe impor um esvaziamento:

- As companheiras de quarto, Maria da Penha, Maria José e Maria, parecem outras Macabéas, outras mártires que só ratificam sua pobre existência. Seus nomes trazem neles a pecha do sofrimento:

Estavam cansadas demais pelo trabalho que nem por ser anônimo era menos árduo. Uma vendia pó-de-arroz, mas que ideia. Elas viravam para o outro lado e readormeciam. A tosse da outra aré que as embalava em sono mais profundo. O céu é para baixo ou para cima? Pensava a nordestina. Deitada, não sabia. Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir (LISPECTOR, 1998, p.31).

- Olímpico, nome grego que suscita força, operário numa metalúrgica que “não se chamava de ‘operário’ e sim de ‘metalúrgico’” (LISPECTOR, 1998, p.45): o namorado que “se julgava peça-chave, dessas que abre qualquer porta” (LISPECTOR, 1998, p.46). A personagem é uma figura masculina que surge não só como um contraponto ao feminino em Macabéa; também é seu esvaziamento. Olímpico é o homem integrado à realidade do capitalismo periférico brasileiro. A personagem parece ser parte do constructo de *Memórias de uma Sargento de Milícias*, analisado por Antônio Cândido, em

“A dialética da malandragem”: parte de uma moral instável e duvidosa - nesta análise, fruto do indivíduo e da escassez.

Decorre a ideia de simetria ou equivalência, que, numa sociedade meio caótica, restabelece incessantemente a posição por assim dizer normal de cada personagem, Os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto as relações dos homens. De tudo se desprende um ar de facilidade, uma visão folgada dos costumes [...]. O remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo sua eficácia (CANDIDO, 1970, p.74).

Assim, Olímpico encontra sua força: sua realização como macho, subjugado pela totalização que o cercava, estava no fato de ter matado um homem quando ainda estava no Nordeste. Se, por um momento, “fraquejava” por lacrimejar, a escassez o moldou para um mundo onde “a avaliação das ações é feita segundo sua eficácia”, por isso,

pelo menos roubava sempre que podia e até o vigia das obras onde era sua dormida. Ter matado e roubar faziam com que ele não fosse um simples acontecido qualquer, davam-lhe uma categoria, faziam dele um homem com a honra lavada (LISPECTOR, 1998, p.58).

- Glória, o nome indicativo da personagem, quem “era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” (LISPECTOR, 1998, p.61). Glória era o duplo de Macabéa, representação caricata e superficial da mulher negra brasileira, um Ser-outro que desorganiza a existência da esquelética personagem, pois “era contente consigo mesma: dava-se grande valor” (LISPECTOR, 1998, p.64). Ela revelava um ter-de-ser mulher em Macabéa, o qual também era preenchido por Greta Garbo e Marilyn Monroe, arquétipos femininos da indústria cultural.
- Seu Raimundo é o chefe, quem detém poder e conhecimento: homem dado à literatura, que possui uma letra linda e que condiciona Macabéa a datilografar, simplesmente a copiar palavras. É o contato com o título do livro “Humilhados e Ofendidos”, através de Seu Raimundo, que faz a personagem ser levada a uma sutil consciência de classe: “O título era 'Humilhados e Ofendidos'. Ficou

pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social” (LISPECTOR, 1998, p.40).

- Madama Carlota, o oráculo: “quem está ao meu lado, está no mesmo instante ao lado de Jesus” (LISPECTOR, 1998, p.73). É ex-cafetina, cristã ardorosa, cartomante e verborrágica que, tanto quanto Glória, tinha uma existência opulenta. Sua figura e seu espaço existencial é uma expressão de extravagância e Kitsch: “[Macabéa] Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta” (LISPECTOR, 1998, p.72). Ademais: “[Madama Carlota] apontou o quadro colorido onde havia exposto em vermelho e dourado o coração de Cristo” (LISPECTOR, 1998, p.73). Abraham Moles, em *O Kitsch*, conceitua o que se trata de uma vida Kitsch:

definimos a alienação cultural de uma sociedade pelo desequilíbrio numérico entre produção e consumo de bens culturais. A relação receptores/ emissores de mensagens nos dá uma ideia da situação. O cidadão da idade Kitsch recebe e consome os elementos artísticos ou culturais do mundo exterior em seu tempo livre, e só age sobre o mundo através de um trabalho parcelado, desprovido de significações [...] trabalho de que está efetivamente separado, e mesmo alienado. O processo alienante do Kitsch emerge desta relação, semelhante ao desvio do artesanato em um bricolage (do it yourself) desprovido de significação econômica ou cultural. Na sociedade complexa, o empilhamento de objetos e de micro acontecimentos da vida cotidiana, o esmigalhamento da criação em microdecisões sem consequências nem sansões, poderão traduzir a imagem de uma vida Kitsch, valorizada no esnobismo (MOLES, 1975, p.40-41).

A opulência Kitsch, o esnobismo, também se expressava na maquiagem de Madama Carlota: "enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso” (LISPECTOR, 1998, p.72), e nas suas ações: “enquanto falava tirava de uma caixa aberta um bombom atrás do outro e ia enchendo a boca pequena. Não ofereceu nenhum a Macabéa” (LISPECTOR, 1998, p.73).

A escassez de Macabéa , assim, é a escassez do ser; é a escassez material, mas também a escassez de relações: rodeada por arquétipos e personagens planos, a diegese toda - o espaço, os personagens, a trama - volta-se contra Macabéa. Seu entorno é constituído por seres que acentuam sua desumanização. Integrados à ordem capitalista e periférica brasileira, planos e arraigados às leis da

alienação e da mercadoria, suas existências esvaziam a dinâmica existencial da personagem: Macabéa é uma dialética negativa, é um percurso de esvaziamento, é um projeto de desumanização.

Essa ação é deliberada. O autor-implícito encerra em Macabéa seu projeto de assimilação do inumano iniciado em G. H. Em *A Paixão segundo G. H.*, a linguagem é desconstruída e o contato em si revela um fracasso: “a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo sua própria espécie” (LISPECTOR, 1991, p.173). Era preciso que fosse uma mulher. Por isso, em *A hora da estrela*, uma vez que um homem assimila o Em-si, do qual aproximou Macabéa, o processo é outro. O ritual se faz em dois movimentos, assim, surgem: 1) a comunhão com o que é sacrílego como única ascese possível, 2) a apreensão do corpo e do íntimo de Macabéa, como ação que a reifica e a reduz à dimensão inalcançável do *ser-mulher* e do em-si a que foi reduzida.

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. [1] O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. [2] Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pelos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Ainda em sua morte, atropelada, intui-se o inumano na redenção da personagem, e assinala-se outro fracasso, que, talvez, esse narrador-masculino não assumisse:

Silêncio.
Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.
O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.
O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. Morreu em um instante. 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. No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada (LISPECTOR, 1998, p.87).

Dessa forma, os percursos de contato com o inumano em G. H. e *A hora da estrela* possuem suas particularidades. No entanto, ambos são percursos

desenhados na forma romanesca: o autor-implícito integra a totalização-em-curso do romance em seu projeto, que à medida que se realiza em diferentes obras, vão apresentando recorrências.

Outra similaridade: as relações com o passado dos narradores de *A hora da estrela* e *A paixão segundo G. H.* são incertas, obscurecidas por um ímpeto do ser, uma linguagem do instante, do desvelamento da existência. E em ambos os romances, o autor-implícito parece fechar formalmente sua diegese, isolá-la no *instante-já*⁶², objeto de investigação e de consciências - de classe e de ser. Mas essa é uma característica também dos contos.

O conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, publicado em 1977, parece marcar um estágio do projeto da escritora; parece ser o prenúncio do que viria em *A hora da estrela* - uma dinâmica de consciência e totalização de classe e que revela suas contradições diante da totalidade desvelada. O conto narra a história de Carla de Souza e Santos, mulher burguesa que, ao ver-se afastada de casa, passa a ter questionamentos sobre seu papel na sociedade. Ela se depara com um “homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta [que] parou diante dela e disse: - Moça, me dá um dinheiro para eu comer?” (LISPECTOR, 2016, p.622-623). A partir disso, dá-se um fluxo de consciência em que questionamentos sociais nascem: uma consciência de classe é suscitada e, ao mesmo tempo, uma perplexidade perante seu estar no mundo, sobre as contradições que a envolviam e que eram perpetradas historicamente:

“Tem-se que fazer força para vencer na vida”, dissera-lhe o avô morto. Seria ela, por acaso, “vencedora”? Se vencer fosse estar em plena tarde clara na rua, a cara lambuzada de maquilagem e lantejoulas douradas... Isso era vencer? Que paciência tinha que ter consigo mesma. Que paciência tinha que ter para salvar a sua própria pequena vida (LISPECTOR, 2016, p.625-626).

No conto, há um narrador *visão-com*, que realiza esse projeto de desvelamento frente a uma angústia primeira, seu móbil narrativo. Esse processo é um recorrente no projeto de Lispector: o cego de “Amor”, a barata de G. H., o ovo,

⁶² Cabe afirmar que o *instante-já* é uma categoria de investigação do autor-implícito lispectoriano que foi finalmente “conceituada” em *Água-viva*, publicado pela primeira vez em 1973: “E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já” (LISPECTOR, 1983, p.8). Refere-se ao projeto, como poética existencial, de captar a consciência em sua natureza, em sua temporalidade e espacialidade - projeto que, como tal, dissemina-se por toda a obra de Lispector.

em “O ovo e a galinha”, o búfalo, em “O búfalo”. Há o método do espanto: um autor-implícito que se joga sobre o mundo, movido por sua angústia existencial, a fim de que o infamiliar seja resgatado, a fim de que os entes, os seres, os fenômenos façam da consciência um mar abismal de si mesma. E nessa dimensão, a classe social é um dos estratos, por vezes, o mais superficial desse jogo; por vezes, um estrato integrado à existência. A personagem de “A bela e a fera...” reflete: “Antes de casar era de classe média, secretária de banqueiro com quem se casara e agora - agora luz de velas. Eu estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso” (LISPECTOR, 2016, p.627).

Recorre, também, no projeto desse autor-implícito, a prática de um isolamento, um fechamento, uma *epoché* formal. Já foram citados, em capítulos anteriores, os travessões que fecham a diegese de *A paixão segundo G. H.*: “----- estou procurando, estou procurando” (LISPECTOR, 1991, p. 15), “E então adoro. -----” (LISPECTOR, 1991, p. 183). A palavra *sim*, por sua vez, tanto abre quanto fecha *A hora da estrela*: “Tudo no mundo começou com um sim” (LISPECTOR, 1998, p.11), “Sim” (LISPECTOR, 1998, p.87). Esse enclausuramento corrobora uma forma que, tanto quanto a consciência, é fluída em si mesmo e busca se reorganizar e desvelar a realidade: uma forma que não se põe como extensão do mundo, mas se isola, como parte da decisão de um eremita, a fim de desvelar seres, consciências e más-fés. E porquanto, pela linguagem, pela forma, pelo Ser-no-outro que é Macabéa, pelo Ser-em-si que é a barata, a consciência de classe é apreendida, nessa diegese, isolada que é, em si. À vista disso, o ser e suas dinâmicas se tornam um espaço existencial de transversalidades, de cruzamentos: de interseccionalidades.

Carla Akotirene, em *O que é interseccionalidade?*, traz esse conceito como uma “instrumentalidade conceitual de raça, classe, nação e gênero” AKOTIRENE, 2018, p.15), uma instrumentalidade que visa à ação política. Como pesquisadora e intelectual, Akotirene organiza sua epistemologia e engajamento como um campo em que se cruzam esses temas. Importante: eles não se somam, nem mesmo se equivalem; estão, pois, em constante dinâmica, conflito e acomodação - estão em permanente e perpétua totalização e formação de um ser. A pesquisadora, destarte, agrega seu ser, como resultante desses cruzamentos, à sua pesquisa, ao seu projeto intelectual e político:

Indo ao encontro da reflexão epistemológica de Patrícia Hill Collins, feminista negra estadunidense, considero a interseccionalidade como um “sistema de opressão interligado”. Escrevo na primeira pessoa, alinhamento à esquerda, sem recuo da ancestralidade africana, forasteira de dentro, na visão de Collins, desafiando as ciências sociais por autodefinição e autoavaliação intelectual negra, avessa às ferramentas modernas da validação científica (AKOTIRENE, 2018, p.15).

Menos, aqui, adere-se ao processo metodológico de Akotirene. A interseccionalidade prática da intelectual, para esta pesquisa, não dialoga com objetos e práticas de análise, em si, tão europeizados e colonialistas. No entanto, não se questiona, de forma alguma, seu método, tão em consonância com a historicidade de um Brasil do século XXI, estruturalmente racista, misógino, classista e lgbtfóbico. Ressalta-se, contudo, a construção do ser-pesquisadora: trata-se de um ser que não abnega seu ser-no-mundo, um ser que é síntese de opressões entrecruzadas, interseccionalizadas. A interseccionalidade, aqui, é uma categoria de análise no ser de um autor-implícito.

Ser mulher, ser classe, ser raça é síntese da dialética formadora do autor-implícito lispectoriano e do dialogismo constitutivo de sua forma; e esses entrecruzamentos constroem seu projeto existencial e político.

O autor-implícito desse projeto é mulher, e isso está impresso em seus movimentos de muitas formas. A nomenclatura, por isso, passará a ser *autora-implícita* - o que condiz com a proposta aqui realizada: de imbricar teoria e análise a ponto de que novos conceitos nasçam dentro de um movimento de investigação e descoberta. Assim, a partir de agora, a autora-implícita nasce da acomodação do feminino na forma através de questões humanas, do conflito com o masculino e seus resultantes, e como conceito e ferramenta.

Essa autora-implícita é uma radiação do feminino sobre a estrutura do projeto literário. Assim como, em *A hora da estrela*, há uma ironia⁶³, marcada na declaração de S. M.: “não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998. p.14), G. H., de seu espaço existencial, do outro que a barata se tornara, reclama-se precariamente mulher e humana, como fêmea que é pela cintura, pelo ventre, pelo útero - em seu direito reprodutivo:

⁶³ A ironia em Kierkegaard será um instrumento em análises posteriores deste trabalho. Sumariamente, a ironia, nesse momento, se instaura no fato de um homem afirmar “piegas” a escritura de mulheres, e isso ser radiado por uma autora-implícita - mulher.

Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto.

Eu me havia livrado do deserto, sim, mas também o perdera! E perdera também as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião dentro de mim.

No entanto ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou amor. Sua única diferenciação de vida é que ela devia ser macho ou fêmea. Eu só a pensara como fêmea, pois só o que é esmagado pela cintura é fêmea (LISPECTOR, 1991, p.97).

Uma possível leitura para S. M. é *sexo masculino*, assim como para G. H., *gênero humano*. Essas chaves abrem fissuras dialógicas: os pontos existenciais de radiação da autora-implícita são marcados a partir dessas siglas e da relação que essas instâncias narrativas estabelecem com o mundo diegético em que se instauram.

A radiação dessa autora-implícita parte de um *locus* mulher, melhor: de uma consciência mulher consciente de si, de uma situação existencial mulher. Há uma translucidez nessa consciência que a faz como corpo e existência tornada mulher, como outro no mundo e resistência à sua organização patriarcal, como outro e resistência ao masculino em seu espaço de escritura.

Para Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*,

Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de existência “em si”, da liberdade em facticidade; essa queda é uma falha moral, se consentida pelo sujeito. Se lhe é infligida, assume o aspecto de frustração ou opressão. Em ambos os casos é um mal absoluto (BEAUVOIR, 1980, p.22-23).

O ser-mulher é, portanto, resultante desse mal absoluto: da incapacidade como sujeito de constituir-se livre frente à facticidade. Isso se dá, por causa de uma facticidade histórica que faz da mulher um ser que “descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro” (BEAUVOIR, 1980, p.23).

A categoria *Outro* define a representatividade do feminino em relação ao sujeito masculino: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1980, p. 10). Ressalta-se que esse Outro não é o componente existencial do ser, sistematizado e categorizado por Sartre. O conceito de Beauvoir se refere às dinâmicas da sociedade. Nesse sentido, o *Outro*, segundo a

filósofa, integra um fundamento antropológico que, aliás, precede o conceito de mulher:

A categoria do Outro é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro. A divisão não foi estabelecida inicialmente sob o signo da divisão dos sexos, não depende de nenhum dado empírico [...]. Nos pares Varuna-Mitra, Urano-Zeus, Sol-Lua, Dia-Noite, nenhum elemento feminino se acha implicado a princípio; nem tampouco na oposição do Bem e do Mal, dos princípios fastos e nefastos, da direita e da esquerda, de Deus e Lúcifer; a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si (BEAUVOIR, 1980, p. 11).

Beauvoir, assim, cita o antropólogo Claude Lévi-Strauss: “A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria [...]” (LÉVI-STRAUSS apud BEAUVOIR, 1980, p. 11).

O feminino, portanto, é um contraponto; é um duplo, formado como tal para que processos da coletividade arraigassem neles o patriarcado.

Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. De onde vem essa submissão na mulher? (BEAUVOIR, 1980, p. 12).

A submissão de Macabéa vem da forma: Macabéa é personagem, é *homo fictus*; portanto, um ente do mundo ficcional e controlável e aberto, à mercê, fundamentalmente, de um narrador e de uma situação. É de certo sadismo como estratégia de que a autora-implícita se utiliza para compor o *Ser-para-outro* e o *Ser-feminino* no romance. A condição vulnerável de Macabéa é a origem das tensões criador-criatura, essencial-inessencial que integram a trama: ela é corpo martirizado e sacrificado em nome do inumano, do Em-si intuído.

O romance, então, existe enquanto totalização somente se erigido sobre uma estrutura em que a voz de Rodrigo S. M ratifica-se como voz contanto que em oposição à mudez da personagem Macabéa.

Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era parafuso dispensável. Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado. Ela falava, sim, mas era extremamente muda (LISPECTOR, 1998, p. 29).

A voz encontra sua própria voz na mudez do outro; o *ser* sugere desvendar seu próprio *ser* a menos que se revele no Outro a mudez e a invisibilidade. Eis a denúncia do autor-implícito: tanto quanto um posicionamento de classe, revela-se o ser-homem na medida em que Macabéa performa o ser-feminino. O masculino existe somente pelo contraste e contato com seu duplo.

Assim como o masculino, o feminino é uma performance - o gênero é uma performance. Beauvoir inicia o segundo volume de *O segundo sexo* como a conhecida frase: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p.9). E continua:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro* (BEAUVOIR, 1980, p.9).

Existe uma liberdade que, como ação da consciência, dialoga diretamente com o preceito existencialista de que a existência precede a essência. Esse voluntarismo, se contraposto à situação, revela como princípio em si mesmo a ação: “tornar-se” é uma performance.

Judith Butler, em “Atos performáticos e formação dos gêneros: um ensaio sobre formação do gênero e teoria feminista”, resgata os existencialistas a fim de corroborar sua teoria dos atos performáticos. Beauvoir e Merleau-Ponty afirmam que “mulher’ - e conseqüentemente qualquer gênero - é uma situação histórica e não um fato natural” (BUTLER, 2019, p.215):

Nos dois casos, a existência e a facticidade das dimensões materiais dos corpos não são negadas, mas repensadas como dimensões diferentes daquelas em que os corpos adquirem significados culturais. Tanto para Beauvoir quanto para Merleau-Ponty, o corpo é um processo ativo de incorporação de certas possibilidades culturais e históricas - um processo

de apropriação complexo com o qual toda teoria fenomenológica precisa lidar (BUTLER, 2019, p.215).

Esses processos ela denomina performance uma vez que são condicionados em uma dinâmica externa à consciência, no plano da ação e por um princípio ficcional regulatório. O gênero, nesse sentido, é performático pois, uma vez expresso enquanto síntese sobre o mundo, ele, em si, é nada, senão uma frágil edificação em processo, somente consolidada contanto performática, contanto ação.

A realidade dos gêneros é performática, o que significa dizer que ela só é real enquanto estiver sendo performada. Parece justo afirmar que certos tipos de atos são usualmente interpretados como expressões de uma identidade de gênero, e que esses atos ou estão de acordo com uma identidade esperada ou contestam essa expectativa de algum jeito (BUTLER, 2019, p. 224).

O gênero, portanto, não é um componente do *ser*, é parte do jogo de uma construção dinâmica como performance, não como expressão:

A diferença entre expressão e performance é crucial, porque se os atributos de gênero – as diferentes formas que um corpo apresenta ou pelas quais produz sua significação cultural – são performáticos, não existe uma identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; nesse caso, não existe verdadeiro ou falso, atos de gênero reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira é revelada como ficção regulatória (BUTLER, 2019, p. 225).

Tratar, então, o gênero como expressão é estabelecer um pré-existente, uma essência, o que não condiz com pressupostos nem da fenomenologia, nem do existencialismo. A performance é, portanto, a dinâmica da existência: um *para-si* que se estende sobre o mundo e se configura por sínteses construídas externamente e, por isso, à mercê de contingências e aleatoriedades, e à mercê do Ser-para-outro e do que Butler (2016) chama de ficção regulatória - o para-outro e suas dinâmicas e sínteses interligadas ao para-si compõem os fundamentos dessa ficção regulatória.

O conceito de performance emerge quando é sobreposto à autora-implícita de Lispector. Foucault, em *A ordem do discurso*, aponta para uma disputa de poder que antecede as tensões compositivas do discurso. A saber, há um jogo de poder pelo lugar do discurso, pelo *Direito ao grito*, um dos títulos de *A hora da estrela*: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de

dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2007, p.10). Logo, essa autora-implícita radia não apenas a performática mudez de Macabéa, mas uma disputa por um lugar de discurso em uma situação existencial e política que lega a essa categoria o papel do inessencial, do apartado de um sistema econômico, político, social e discursivo.

São muitos os referentes que denunciam e performam a mudez da personagem Macabéa: “Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos” (LISPECTOR, 1998, p.33); “A maior parte do tempo tinha sem saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra” (LISPECTOR, 1998, p.38). E muitos os referentes que a tornam títere da performance de um narrador e de uma situação existencial, em que a relação entre poder e turnos de fala emergem:

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

- Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. (Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão “me muero”) (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Uma vez que lançamos sobre a autora-implícita a responsabilidade pelas performances de poder impressas no discurso e na situação do discurso, uma lente de análise faz dessa categoria uma tecnologia de gênero. Tereza de Lauretis, em “A tecnologia de gênero”, estende o conceito de Foucault de tecnologia sexual, “que ele define como ‘um conjunto de técnicas para maximizar a vida’, criadas e desenvolvidas pela burguesia a partir do final do século XVIII para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia” (LAURETIS, 2019, p.137). Lauretis desloca esse conceito, visto que essas tecnologias engendram mecanismos que preterem o feminino:

Refiro-me aqui à sexualidade como construção e autorrepresentação; e nesse caso, como uma forma masculina e outra feminina, embora na conceitualização patriarcal e androcêntrica a forma feminina seja uma projeção da masculina, seu oposto complementar, sua extrapolação - assim como a costela de Adão. De modo que, mesmo quando localizada no corpo da mulher [...], a sexualidade é percebida como atributo ou propriedade do masculino (LAURETIS, 2019, p.136).

Ao observar narrativas cinematográficas, a pesquisadora percebe tecnologias que engendram dinâmicas sociais de gênero as quais privilegiam o masculino. Por outro lado, a releitura dessas tecnologias, conforme ela, independem de uma reorganização. Elas se estabelecem menos como síntese dialética entre gêneros do que como espaço de contradição e disputa:

Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração combinatória, ou da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia (LAURETIS, 2019, p.151).

Com isso, as questões que são visíveis em *A hora da estrela*: as performances e as tensões de classe, de gênero e a disputa por um lugar no discurso, são tecnologias inscritas no projeto existencial e político de Clarice Lispector. A autora-implícita é uma radiação sobre um projeto que visa a expor performances, tensões e interseccionalidades; uma tecnologia de gênero que reconfigura conceitos formais, existenciais e políticos.

3.2 O BRUXESCO E UM PROJETO POLÍTICO DE AMOR

Para Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa*, o período de *acumulação primitiva* capitalista resultou, para as mulheres, em perseguição, expropriação e controle de seus corpos. Esse processo histórico, Federici aponta, teve início na Baixa Idade Média, entre 1350 e 1500, quando, na Inglaterra, “o salário real cresceu em torno de 100%, os preços caíram por volta de 33%, os aluguéis também caíram, a jornada de trabalho diminuiu e surgiu uma tendência à autossuficiência local” (FEDERICI, 2017, p.115).

A economia feudal não podia se reproduzir. Nem a sociedade capitalista poderia ter “evoluído” a partir dela, já que a autossuficiência e o novo regime de salários elevados permitiam a “riqueza do povo”, mas “excluía a possibilidade da riqueza capitalista” (MARX apud FEDERICI, 2017, p.116).

Federici resgata o conceito de *acumulação primitiva* do tomo 1 do *Capital*, de Marx, e afirma ser esse um

conceito útil, já que conecta a “reação feudal” com o desenvolvimento de uma economia capitalista e identifica as condições históricas e lógicas para o desenvolvimento do sistema capitalista, em que “primitiva” (“originária”) indica tanto uma pré-condição para a existência de relações capitalistas como um evento específico no tempo (FEDERICI, 2017, p.117-118).

A historiadora destaca que, para além do recrudescimento das diferenças entre trabalhadores exploráveis e o capital, esse processo também fomentou diferenças e divisões dentro da classe trabalhadora; com isso, “as hierarquias construídas sobre o gênero, assim como sobre a ‘raça’ e a idade, se tornaram constitutivas da dominação de classe e da formação do proletariado moderno” (FEDERICI, 2017, p.119).

Essas transformações acontecem, em um primeiro momento, através da expropriação de terras que, na Europa, começou no final do século XV. Federici define como expropriação, além do uso da força, diferentes processos, como despejo de inquilinos, aumento de aluguel e impostos elevados por parte do Estado: “mesmo quando a força não era usada, a perda da terra se dava contra a vontade do indivíduo ou da comunidade, solapando sua capacidade de subsistência” (FEDERICI, 2017, p.130).

São cercamentos que visavam a privatizar áreas inicialmente comunais e que, às mulheres, representavam certa proteção:

as mulheres foram as que mais sofreram quando a terra foi perdida e o vilarejo comunitário se desintegrou. Isso se deve, em parte, ao fato que, para elas, era muito mais difícil tornar-se “vagabundas” ou trabalhadoras migrantes, pois uma vida nômade as expunha à violência masculina, especialmente num momento em que a misoginia estava crescendo (FEDERICI, 2017, p.144).

Ademais, inicia-se uma tomada sobre os direitos reprodutivos da mulher. O ápice de uma crise demográfica e econômica, na Europa e em suas colônias, acontece entre as décadas de 1630 e 1640: “os mercados se contraíram, o comércio

se deteve, o desemprego se expandiu e, durante um tempo, pairou a possibilidade de que a economia capitalista em desenvolvimento entrasse em colapso” (FEDERICI, 2017, p.169).

Para Michel Foucault, em sua *História da sexualidade, volume I: vontade de saber*, a serviço de uma ordem capitalista ainda em desenvolvimento, implementam-se dispositivos de saber e poder a respeito do sexo, isto é, tecnologias sexuais se aderem, não ao mesmo tempo, mas com certa coerência, a conceitos morais e éticos sobre o corpo. Dentre eles, estão a “*histerização do corpo da mulher*: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado - qualificado e desqualificado - como corpo integralmente saturado de sexualidade” (FOUCAULT, 1999, p.99), e a “*socialização das condutas de procriação*: socialização econômica por intermédio de todas as incitações, ou freios, à fecundidade dos casais, através de medidas ‘sociais’ ou fiscais” (FOUCAULT, 1999, p.99).

Essas tecnologias integram um conceito defendido por Foucault, o biopoder. Trata-se de tecnologias sociais de poder, já aqui supracitadas por Teresa de Lauretis (2019), que, a partir do século XVII, passam a atuar sobre a vida. Essas tecnologias, elementos indispensáveis do desenvolvimento do capitalismo, consistem em centrar tanto o corpo de acordo com uma máquina, “no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos” (FOUCAULT, 1999, p.131), quanto como corpo-espécie, “no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte de processos biológicos: a proliferação, os nascimentos, a longevidade, o nível de saúde [...]” (FOUCAULT, 1999, p.131).

Federici conta que essas tecnologias interferiram diretamente na função reprodutiva das mulheres. Nos séculos XVI e XVII, à vista da então crise demográfica, instituíram-se ações diretas de regulação da natalidade. Concomitantemente, a privatização da propriedade e as relações econômicas burguesas exigiam a regulamentação dos trâmites de paternidade⁶⁴ e, por

⁶⁴ Elisabeth Badinter, em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, descreve a situação do herdeiro na sociedade francesa do final do século XVIII: “O herdeiro gozou, em todas as camadas da sociedade, de um tratamento familiar nitidamente privilegiado. Bastava que os pais tivessem alguns bens a deixar, modestos acres de terra ou a coroa da França, para que esse filho mais velho fosse objeto de uma solicitude exemplar. No campo, a vida cotidiana proporciona ao primogênito doçuras que outros, irmãs e filhos mais novos, não conhecem. Para ele, a melhor porção de porco salgada e carne fresca, se houver. Em compensação, os mais novos só a provam raramente nos lares modestos, e as filhas, nunca” (BADINTER, 1985, p.91).

consequência, o controle da conduta das mulheres. A historiadora defende que tanto o controle reprodutivo quanto o medo da íntima revolta impulsionaram a caça às bruxas, que ocorreu com força nesses séculos:

na acusação de que as bruxas sacrificavam crianças para o demônio - um tema central da “grande caça às bruxas” dos séculos XVI e XVII - podemos interpretar não só uma preocupação com o declínio da população, mas também o medo que as classes abastadas tinham de seus subordinados, particularmente das mulheres de classe baixa, que, como criadas, mendigas ou curandeiras, tinham muitas oportunidades para entrar nas casas dos empregadores e causar-lhes dano (FEDERICI, 1999, p.170).

Era um projeto de expropriação que, conforme Federici, partia de uma depreciação literária e cultural semelhante à sofrida pelos povos originários após o período de conquistas coloniais: “as mulheres eram tratadas com a mesma hostilidade e com o mesmo senso de distanciamento que se concedia aos ‘índios selvagens’ na literatura produzida depois da conquista” (FEDERICI, 2007, p.203).

Nenhuma das táticas empregadas contra as mulheres europeias e contra os sujeitos coloniais poderia ter obtido êxito se não tivesse sido sustentada por uma campanha de terror. No caso das mulheres europeias, foi a caça às bruxas que exerceu o papel principal na construção de sua nova função social e na degradação de sua identidade social (FEDERICI, 2007, p.203).

Nessa perspectiva, a historiadora aponta para o fato de que a perseguição às mulheres, como seres demoníacos, e as atrocidades cometidas contra elas deixaram marcas profundas em sua “psique coletiva e em seu senso de possibilidades. De todos os pontos de vista - social, econômico, cultural, político -, a caça às bruxas foi um momento decisivo na vida das mulheres” (FEDERICI, 2007, p.203).

A caça às bruxas, mais que uma ação de cunho religioso, foi um projeto de expropriação e cerceamento do corpo feminino a serviço do desenvolvimento capitalista. Em *Mulheres e caça às bruxas*, Federici realiza uma cronologia que mostra que, “na Inglaterra, os julgamentos de bruxas não começaram antes do século XVI, que atingiram o auge no XVII e que decorreram em sociedades em que as relações econômicas e sociais eram reformuladas pela crescente importância do mercado” (FEDERICI, 2019, p.49).

Para seus julgadores, a “bruxa” era uma mulher cujas ações iam de encontro ao modelo de conduta institucionalmente imposto, tinha comportamento “libertino” ou possuía filhos fora do casamento. “Às vezes era curandeira e praticante de várias formas de magia que a tornavam popular na comunidade, mas isso cada vez mais a assinalava como perigo à estrutura de poder local e nacional em sua guerra contra todas as forma de poder popular” (FEDERICI, 2019, p.53).

A historiadora descreve o fenômeno linguístico ocorrido na palavra *gossip*, que, hoje, traduz-se por *fofoca*. “Derivada dos termos ingleses arcaicos God [Deus] e sibb [aparentado], “gossip” significava, originalmente, “god parent” [padrinho ou madrinha], pessoa que mantém uma relação espiritual com a criança a ser batizada” (FEDERICI, 2019, p.76). Federici elenca uma série de ocorrências em que a palavra apresentava seu sentido original ainda no século XV. Mas é no XVII que a posição social da mulher e um dos desdobramentos da caça às bruxas é “ver uma mudança no significado de 'gossip', cada vez mais designando à mulher envolvida em conversas fúteis” (FEDERICI, 2019, p.80). Silvia Federici continua:

Em muitas partes do mundo, as mulheres têm sido vistas historicamente como tecelãs da memória - aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações e que, ao fazer isso, criam uma identidade coletiva e um profundo senso de coesão. Elas também são aquelas que passam adiante dos conhecimentos adquiridos e os saberes - relativos às curas medicinais, aos problemas amorosos e à compreensão do comportamento humano, a começar pelo comportamento do homem (FEDERICI, 2019, p.84).

E dessa forma a historiadora afirma que a voz da mulher foi cerceada: “Rotular toda essa produção de conhecimento como ‘fofoca’ é parte da degradação das mulheres” (FEDERICI, 2019, p.84).

Tanto quanto de propriedades e do controle sobre a procriação, existe um cerceamento e uma expropriação do signo e do discurso da mulher nas bases do desenvolvimento do capitalismo. Pensar nessa expropriação do discurso é jogá-la, aqui, na própria concepção de romance e de ficção.

Em *Teoria do romance*, Lukács conceitua esse gênero literário tão burguês e tão a serviço de tecnologias sexuais (FOUCAULT, 1999) e de gênero (LAURETIS, 2019) que se intensificaram com a partir do século XVIII:

O romance é a epopeia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que portanto, sem ele, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade (LUKÁCS, s/d, p.100).

Tem-se, nessa crítica, um pensador da estética menos ligado ao marxismo, característica evidente em obras posteriores. Mas há um filósofo preocupado com a construção estética de uma época e com a ausência de sentido que essa realidade provém: um mundo sem deuses e esvaziado do sentido vital da experiência.

Essas questões são levantadas porque Lukács exerce sua análise do romance partindo da epopeia, e nesta indica o caráter popular, de “enfraquecimento dos laços indignos que prendem os homens e as coisas, abolição do torpor e do abatimento que os oprimem habitualmente e aos quais só escapam em alguns instantes felizes” (LUKÁCS, s/d, p.62). Adiante, distingue ambos os gêneros: “A epopeia afeiçoa uma totalidade da vida acabada por ela mesma, o romance procura descobrir e edificar a totalidade secreta da vida” (LUKÁCS, s/d, p.66).

Joseph Campbell, em *O herói de mil faces* parece, de forma muito sutil, dialogar com Lukács; sua linha de observação está sobre o mito e o sonho: “nos sonhos, as formas são distorcidas pelos problemas particulares do sonhador, ao passo que, nos mitos, os problemas e soluções apresentados são válidos diretamente para toda a humanidade” (CAMPBELL, 2007, p.27-28). E nessa abordagem menos material, ele define a pessoa do herói:

O herói, por conseguinte, é o homem ou a mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e aspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio do qual a sociedade renasce (CAMPBELL, 2007, p.28).

Lukács resgata da epopeia o herói. E o traz desassociado da totalização heterogênea produzida pelo romance. O herói do romance é passivo,

não é mais do que o centro luminoso em volta do qual esse aparato gira e, dentro dele mesmo, o ponto mais imóvel no movimento rítmico do mundo. Mas a passividade do herói do romance não é uma necessidade formal; caracteriza a relação do herói com sua alma e a sua relação com o mundo circundante (LUKÁCS, s/d, p.102).

Imprimir, como visto, na constituição do romance a figura do herói épico, é não apenas enfrentar sua passividade e pô-lo vítima de uma *atividade do demoníaco* (LUKÁCS, s/d, p.102) e de um mundo sem deus, mas também apreender uma sociedade e uma *psique* em estado de desintegração, como assim declarou Campbell.

Ursula K. Le Guin, em *A ficção como cesta*, reconfigura esse estamento. Ela traça uma sutil genealogia das narrativas abordando dois atos de extrema importância para o ser humano no Neolítico, Paleolítico e na pré-história: o de caçar e o de coletar alimentos. O primeiro, ela descreve como um feito oriundo da ação de homens que, de tempos em tempos, voltavam de longas viagens, com uma carga de carne, marfim e a história da caça de um grande mamute. Já para o segundo, conta que essa não parece ser uma ação primordialmente criadora de ficções:

É difícil contar uma história realmente emocionante de como arranquei uma semente de aveia selvagem da casca, e depois mais uma, e mais outra e depois mais uma, e então cocei minhas picadas de mosquito, e ouvi minha filha dizer algo engraçado, e de como fomos ao riacho, bebemos um pouco de água e observamos as salamandras por um tempo, até eu encontrar outro campo de cereais... (LE GUIN, 1989, p.1).

Sobre essa distinção, Le Guin indica que a figura do herói, esse caçador que passou por aventuras e enfrentou o mundo além da aldeia, construída no distanciamento e na imaginação, passa a ser orbitada pelos pensamentos, desejos e ações das pessoas que integram aquele grupo: elas acabam tomadas por histórias - que não são as suas.

Heróis são poderosos. Antes que você possa perceber, os homens e as mulheres no campo de aveia silvestre, bem como suas crianças, e as habilidades dos criadores, e os pensamentos dos que pensam, e as músicas dos que cantam, tudo isso se torna parte do conto do Herói e fica a serviço desse tipo de narrativa. Mas essa não é a história deles. É a história do Herói (LE GUIN, 1989, p.2).

De outro lado, Le Guin propõe dissertar sobre recipientes: “todas nós ouvimos tudo sobre todas as lanças e espadas, as coisas para bater e perfurar e açoitar, as coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre onde se colocam as coisas, o recipiente onde as coisas são guardadas” (LE GUIN, 1989, p.3). É

contando a história dos recipientes, muito usados por mulheres e muito mais antigos que as facas e as espadas dos heróis, que Le Guin pretende redesenhar conceitos:

Vá em frente, eu digo, enquanto volto para a colheita de grãos, com o bebê na tipóia, e a pequena criança carregando o cesto. Sigam contando como o mamute caiu sobre a criança desafortunada, e como Caim derrubou Abel, e como a bomba caiu em Nagasaki, e como o Napalm caiu sobre os aldeãos, e como os mísseis cairão sobre o Império do Mal, e todas as outras etapas da Ascensão do Homem.

Se for algo humano colocar o que você quer, porque é útil, comestível ou belo, em uma bolsa, cesto, ou em uma casca ou folha enrolada, ou numa rede tecida com seu próprio cabelo, ou no que você tenha à mão e, em seguida, levar para casa com você... [...] - se fazer isso é humano, se for isso o que é preciso, então eu sou humana, afinal (LE GUI, 1989, p.4).

E nessa perspectiva, para Ursula K. Le Guin, o romance é um recipiente, uma cesta - em grande parte construída e suprida por mulheres. Reformulando o desalinhado herói romanesco de Lukács: “um livro carrega palavras. Palavras guardam coisas. Elas carregam sentido. Um romance é uma caixa de medicamentos, guardando coisas em uma particular e poderosa relação entre si e conosco” (LE GUIN, 1989, p.5). Le Guin não o exclui por completo do gênero, mas declara que “o Herói não fica bem nessa cesta. Ele precisa de um palco, de um pedestal, de um pináculo. Você o coloca em uma cesta e ele parece um coelho, uma batata” (LE GUIN, 1989, p.5).

Os romances são cestas que “no lugar de heróis, contêm pessoas” (LE GUIN, 1989, p.5). Para a autora-implícita de Clarice Lispector, o romance é um *caldeirão*.

Houve muitos que atribuíram à literatura de Lispector o título de bruxaria. Nádya Gotlib conta que, da declaração de um crítico latino-americano de que “usava as palavras não como uma escritora, mas como bruxaria” (GOTLIB, 1995, p.428), a própria Clarice supôs ter surgido o convite a participar do Congresso de Bruxaria da Colômbia, em agosto de 1975. Lá, realizou a leitura do conto “O ovo e a galinha”. Gotlib elucubra sobre as razões que fizeram Lispector, que afirmava “não fazer texto sobre a bruxaria, porque não é bruxa”, (GOTLIB, 1995, p.430), escolher esse para a leitura no evento:

um texto que é o mais “hermético” e “incompreensível” e que é, ao mesmo tempo, “compreensível” e “envolvente”. Um texto que é e não é, ao mesmo tempo. Talvez aí esteja o segredo: não poder distinguir de onde exatamente vem a coisa; para onde se dirige, exatamente, a coisa. Isto é: o que é, exatamente, a “coisa”? A “coisa em si”? Esta é a questão fundamental de

toda a narrativa de Clarice: a bruxa, com sua constante preocupação com o natural, que é, por si só, complexo, pois: “O natural é todo o natural. Não se precisa ir buscar longe, não. O natural já é um mistério” (GOTLIB, 1995, p.430).

Clarice não é uma bruxa, enfim; mas sua autora-implícita a é: através dela, se imprime sobre seu romance-caldeirão uma linguagem de resgate, de reapropriação: o bruxesco.

A caça às bruxas tratou-se de uma política de cerceamento, domesticação e expropriação: de terras, de direitos, de existências e de discursos da mulher. Conforme Federici,

junto com as “bruxas” foram eliminadas crenças e uma série de práticas sociais/ culturais típicas da Europa rural pré-capitalista que passaram a ser vistas como improdutivas e potencialmente perigosas para a nova ordem econômica. Era um universo que hoje chamamos de supersticioso, mas que, ao mesmo tempo, nos alerta para a existência de outras possibilidades de relação com o mundo (FEDERICI, 2019, p.55).

O bruxesco, como dispositivo hermenêutico, é uma forma radiada da autora-implícita lispectoriana que, de suas particularidades, resgata um discurso expropriado, uma forma expropriada, um signo expropriado, uma voz expropriada. É a forma da aproximação com o corpo, com o todo: com a relação com o natural, pois

a caça às bruxas mudou nossa relação com os animais. Com a ascensão do capitalismo, desenvolveu-se a capacidade de disciplinar e direcionar os desejos instintuais do indivíduo para o trabalho. À medida que o autocontrole se tornou sinal de humanidade, houve uma diferenciação mais profunda entre seres humanos e “bestas” (FEDERICI, 2019, p.55-56).

Em *O dorso do tigre*, Benedito Nunes descreve uma relação particular do ser com a Natureza em Lispector: “a Natureza em si, ou a realidade compacta das coisas, que coincidem com o mundo, em que o homem se situa e localiza sua existência” (NUNES, 1976, p.114). Adiante, ele realiza uma leitura síntese do papel dos animais na obra da escritora:

Os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do Ser. Cachorros e vacas, bois e pássaros, mas sobretudo galinhas, que aparecem inúmeras vezes nos contos e romances da autora, são os símbolos palpáveis, sensíveis, dessa realidade primordial. A galinha, completamente subjugada pelo homem, vulnerável, - não podendo manter a independência total, que o búfalo, mesmo cativo, ainda guarda e que o cachorro disfarça na

entrega dócil que faz de si mesmo, - simboliza o reduto mais frágil da animalidade livre, naturalmente violenta (NUNES, 1976, p.125).

Assim, aquém de um espaço existencial, a natureza e os animais são bruxescos: movimento formal de reapropriação de signos, de símbolos e da própria corporeidade distinta da patriarcal e androcêntrica vigente. É uma forma que intermitentemente emerge na tecitura e que resgata um lugar, uma referência, um corpo, uma sintaxe expropriada.

Um ethos da racionalidade e um novo código social e ético ensinou as mulheres

acima de tudo, a aceitar o lugar a elas designado no desenvolvimento da sociedade capitalista, pois, uma vez que fosse aceito que poderiam se tornar servas do diabo, a suspeita de diabolismo acompanharia a mulher por todos os instantes de sua vida (FEDERICI, 2019, p.57).

Por sua vez, o bruxesco é esse dispositivo que desloca a autora-implícita para a situação de expropriada e, por isso, desse espaço de radiação, reformula, reconecta, recria, resiste. Ele é o diabolismo que acompanha a frase: “É que o mundo todo vivo tem a força de uma Inferno” (LISPECTOR, 1991, p.26), em *A paixão segundo G. H.*

Ele está em “O ovo e a galinha”, a começar, no título. Há uma complexidade resgatada tanto no significante *ovo*, quanto em seu significado. Por tratar-se de um palíndromo, uma leitura do seu significante leva ao *Ouroboros*, ícone representado pela cobra que engole a própria cauda. Como significante-símbolo e significado, ambos trazem a eternidade, o eterno retorno: um fechamento cíclico do ser, o que pode representar tanto a origem da vida, o nascimento quanto o inumano, o Ser-em-si - alheio, fechado, positivo.

É bruxesco, outrossim, o lugar do conto, o espaço existencial, a cozinha: “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo” (LISPECTOR, 1983, p.49). É espaço da bruxa e do “confinamento no círculo estreito da casa [...] [que] leva a mulher a identificar-se com o modelo ideológico criado pelo homem” (GUTIÉRREZ, 1985, p.26), como bem definiu Rachel Gutiérrez, em *O feminismo é um humanismo*.

E a sintaxe: sentenças curtas, períodos em grande parte simples e em ordem direta, é repetitiva. Poucos períodos compostos tecem a narrativa e são ainda mais raras as subordinações. Há repetições ritmadas, aliterações e assonâncias que

abarcam a palavra *ovo*: “Ver o ovo é impossível: o ovo é o supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o *ovo*? Só as máquinas veem o *ovo*. O guindaste vê o *ovo*”, (LISPECTOR, 1983, p.49).

Nunes se dirige a esse recurso de estilo como uma técnica de desgaste, em que a romancista ora neutraliza os significados abstratos das palavras, ora utiliza-os na sua máxima concretude, pela repetição de verbos e substantivos: “como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado” (NUNES, 1983, p.49).

É a sintaxe do feitiço, da oração, da hipnose: as repetições visam ao apagamento do significado, e o significante, a coisa concreta, é o que permanece - com ele, a consciência em uma plena consciência consciente de si. É do esvaziamento de sentido que o transcendente se torna imanência plena, ascese, contato com o inumano. E tanto quanto os signos, o conto, em sua forma, esvazia-se:

A galinha olha o horizonte. Como se da linha do horizonte é que viesse vindo um ovo. Fora de ser um meio de transporte para o ovo, a galinha é tonta, desocupada e míope. Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição de um ovo? O ovo é o mesmo que se originou na Macedônia (LISPECTOR, 1983, p.52).

Olga de Sá disserta sobre a repetição em *A paixão segundo G. H.* Para ela,

A repetição de um pensamento idêntico com palavras idênticas, à distância, como acontece no texto de *A paixão*, cria uma figura de acumulação intensa e sistemática, que, além dos efeitos sonoros, desenha um esquema de argumentação. Há uma argumentação lógica, um pensamento nuclear que está na base da acumulação e que é exprimível numa frase, como ‘suma’, donde se originam as sequências (SÁ, 1993, p. 142).

Ela é uma ocorrência, entre outras, entretecida no romance. G. H. resgata o ocorrido no dia anterior; portanto, *história* e *discurso*⁶⁵ são assíncronos, há um distanciamento. No entanto, no devir da *via crucis*⁶⁶ da narradora, à medida que o

⁶⁵ "Tzvetan Todorov propõe a diferenciação entre *história* e *discurso*: a *história* compreende a realidade evocada, as personagens e os acontecimentos apresentados e poderia ser transmitida por outras formas de linguagem (pela linguagem fílmica, por exemplo); o *discurso* diz respeito não aos acontecimentos narrados, mas ao modo como o narrador que relata a história dá a conhecer ao leitor os mesmos acontecimentos” (TODOROV apud AGUIAR E SILVA, 1979, p.282).

⁶⁶ Olga de Sá destaca as congruências entre o texto bíblico e a obra *A Paixão Segundo G. H.* O percurso de G. H., conforme a crítica, está em tom paródico à Paixão de Cristo, à *via crucis*. “A partir do título, o livro leva o leitor a contínuas reminiscências bíblicas: *A paixão segundo G. H.* é

contato com o inumano, com o Em-si, torna-se iminente, o distanciamento se apaga. Dal Farra explica:

A narrativa contamina-se em discurso instantâneo e se aprisiona com ele numa rede semântica irredutível, que não se refere mais isoladamente à narrativa ou ao discurso, mas que surge como um flagrante ato de escrever. A escritura surge como o flagrante do signo não previsto, que apesar de se conhecer com dois lados, opta por um terceiro (que se vai gerando à medida em que o lápis pousa sobre a folha nua) e pela sua liberdade em relação aos dois tempos a aos dois lastros que carregava até então (DAL FARRA, 1978, p. 89).

A sincronia, assim, pretende aprender, na totalização do romance e, por isso, da linguagem, a concretude da escritura, da imanência e, por fim, a concretude de um ser maciço, positivo, que é. Assim,

e, quando se desmorona, sequer podemos dizer que não é mais. Ou ao menos, só uma consciência pode tomar consciência dele como já não sendo, precisamente porque essa consciência é temporal. Mas ele mesmo não existe como se fosse algo que falta ali onde antes era: a plena positividade do ser se restaurou sobre seu desabamento. Ele era, e agora outros seres são - eis tudo (SARTRE, 2008, p.39).

Essa totalização se faz, com isso, instrumento precário de contato e de apreensão, uma vez que “A realidade antecede a voz que a procura” (LISPECTOR, 1991, p.180), “A realidade é a minha matéria-prima, a linguagem é o modo com que vou buscá-la - e como não acho” (LISPECTOR, 1991, p.180). O inapreensível intuído passa a erodir a base da linguagem, da totalização que é o romance: “Chorava enfim dentro de meu inferno. As asas mesmo do negror eu as uso e as suo, e as usava e suava para mim - que é Tu, tu, fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim” (LISPECTOR, 1991, p.134). Aquém de um discurso poético, há, nisso, um projeto: as aliterações, as repetições, as particulares relações sintáticas visam à vacuidade, ao esvaziamento de sentido, à concretude imanente.

nitidamente configurado sobre a conhecida expressão: ‘Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus’ ou ‘Paixão de Jesus Cristo segundo João’” (SÁ, 1993, p. 134).

A totalização empreendida é *lama viva*⁶⁷ no caldeirão bruxesco dessa autora-implícita. E a metáfora do caldeirão, aqui, é mais adequada que a cesta de Le Gui, porque nele há movimento e plasticidade. É uma estrutura inteira mas que se molda ou se degrada, a vistas de um projeto: o de performar uma concretude radiada de uma situação existencial - da situação da escassez, da mulher, do outro, da bruxa.

E se Lispector afirmou, certa vez, que a náusea sofrida por seus personagens era “diferente da náusea de Sartre, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava o que tinha que beber. Quer dizer, eu sei o que é a náusea no corpo todo” (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p.205), talvez, a escritora estivesse revelando rastros de sua autora-implícita. Não é a náusea de Antoine Roquentin, homem, historiador, que se abstrai da história e de seu estar no mundo, e capta o absurdo da existência. Ao passo que, para Nunes, “interessa-lhe [a Lispector] o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário” (NUNES, 1976, p.102), a náusea da autora-implícita é um obstáculo, mas também um estágio, em que está em jogo o corpo - a corporeidade em performance imanente.

“E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca” (LISPECTOR, 2016, p.149). Em “Amor”, tanto quanto em G. H. e a barata, há uma ação sobre o corpo, sobre a boca, sobre, principalmente, a descoberta do corpo. “Surgir, para mim”, de acordo com Sartre, “é estender minhas distâncias às coisas e, por causa disso, fazer com que haja coisas” (SARTRE, 2008, p.390-391).

São nessas distâncias que surgem as particularidades do bruxesco e, conseqüentemente, de um projeto existencial e político.

A epifania em James Joyce é um projeto de sistematização de um recurso religioso para um fundamento literário. Ela perde a concepção sagrada e bíblica, para, na obra joyceana, se tornar “uma aparição do sentido, numa espécie de jogo de cena, não uma revelação fortuita da alma” (SÁ, 1979, p.141). Assim, uma das mais conhecidas epifanias do autor, a visão da mulher pássaro de *O retrato do*

⁶⁷ Na crônica “Mineirinho”, em *Para não esquecer*, Clarice Lispector usa o termo “lama viva”: “meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria da vida, placenta e sangue, a lama viva” (LISPECTOR, 1985, p.217)

artista quando jovem, constrói-se como estrito recurso formal, um projeto estético de apreensão do sensível:

A imagem dela entrara na sua alma para sempre, e palavra alguma tinha quebrado o silêncio sagrado do seu arroubo. Os olhos dela tinham chamado, e a sua alma saltara a tal apelo. Viver, errar, cair, triunfar, recriar a vida para além da vida! Um anjo selvagem lhe tinha aparecido, o anjo da mocidade e da beleza mortal, um mensageiro das cortes esplêndidas da vida, para escancarar diante dele, num instante de deslumbramento, os portões de todos os caminhos do erro e da glória. Seguir, seguir, seguir para diante, para diante! (JOYCE, 1998, p. 181).

Ao contrário de Stephen Daedalus, *alter-ego* de Joyce, é o corpo de Lóri, a personagem de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, que é epifanizado no mar pela autora-implícita.

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera uma dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ele e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Lóri olhava o mar, era o que podia fazer. Ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da Terra (LISPECTOR, 1982, p.83).

Em Daedalus, a epifania é aparição: distanciamento, elevação e integração do sensível em uma ação e regulação entre a forma da escritura e a paisagem. Em Lóri, a epifania é corporeidade. Há uma instância narrativa translúcida, tanto quanto uma consciência de si⁶⁸. Essa instância narrativa translúcida parece preceder um

⁶⁸ A “consciência não tem conteúdo” (SARTRE, 2008, p. 22), Sartre, assim, a define como ação sobre o mundo, um fluxo direcionado aos fenômenos: “Uma mesa não está na consciência, sequer a título de representação. Uma mesa está no espaço, junto à janela etc. A existência da mesa, de fato, é um centro de opacidade para a consciência; seria necessário um processo infinito para inventariar o conteúdo total de uma coisa” (SARTRE, 2008, p. 22). Para o filósofo, toda consciência representa uma intenção voltada para o mundo: intenção que parte de um posicionamento e visa às aparições, isto é, aos fenômenos: “todas as minhas atividades judicativas e práticas, toda a minha afetividade do momento, transcendem-se, visam a mesa e nela se absorvem” (SARTRE, 2008, p. 22). Essa é a consciência intencional: é fluxo para fora, direcionado e movido pela intencionalidade. Ela é, conforme Bornheim (1971), um absoluto indicativo de si mesmo. A consciência não contém o objeto, nem o fotografa, pois, nela, seria impossível inventariar todas as características das coisas existentes no mundo. Todavia, sendo a consciência ação para fora, de onde ela parte? Quais são os sustentáculos da consciência? Para solucionar essas questões, Sartre define a consciência como translúcida: ela não possui conteúdos, mas é consciente de si mesma. Moutinho esclarece: “Se eu conto os cigarros que estão na minha carteira, é correto dizer que eu não me conheço contando (para tal precisaria refletir). Minha consciência está inteiramente voltada para os cigarros. Entretanto, sou

narrador *visão-com*, dada a proximidade. Ela é íntima e se lança sobre o mundo sensível de Lóri, agregando-se à personagem e à paisagem, em contato unívoco. Não há marcações de discurso indireto livre, mas o distanciamento ausente entre instância narrativa e personagem turvam limites.

O título de *Perto do coração selvagem* alude a essa epifania de Joyce: “Ele estava longe de tudo e de todos, sozinho. Ele estava desligado de tudo, feliz, rente ao coração selvagem da vida” (JOYCE, 1998, p. 180). A escritora já negou a influência e responsabilizou pela coincidência o amigo Lúcio Cardoso e primeiro leitor do livro. Nadia Gotlib relata que

Lúcio Cardoso foi o primeiro leitor deste romance, que, naquela oportunidade, ainda não tinha título. Clarice dissera a ele “que respiraria melhor se escrevesse uma frase” do *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce, frase esta que, por sugestão do amigo, foi colocada como epígrafe do romance e da qual foi tirado o título (GOTLIB, 1995, p.172).

Entretanto, não cabe, aqui, julgar a veracidade das afirmações da escritora; cabe, porém, avaliar como a náusea, a epifania e todo o arsenal de recursos, influências, referenciais, teorias, dispositivos, apropriações, tecnologias atuam no caldeirão dessa autora-implícita e servem a esse projeto existencial e político.

Para tanto, em princípio, afirma-se: há um tácito projeto político de amor empreendido pela autora-implícita. E esse projeto contém em si um método, uma forma bastante peculiar de dispor esse arsenal.

Em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, bell hooks debruça-se sobre esse tema. Ela declara que, embora tratado e teorizado por homens, são as mulheres que o praticam e o sentem num estado de constante anseio:

Ainda que eles teorizem sobre o amor, são as mulheres que o praticam com mais frequência. A maioria dos homens sente que recebe amor e, portanto, sabe o que é ser amado; as mulheres geralmente se sentem num estado constante de anseio, querendo amor, mas sem recebê-lo (hooks, 2020, p.34-35).

consciente de contar (e não apenas consciente dos cigarros)” (MOUTINHO, 1995, p. 48). Assim, conforme Sartre, “existe um *cogito* pré-reflexivo que é condição do *cogito* cartesiano” (SARTRE, 2008, p. 24), assim o *cogito ergo sum* de *Questão de método*, de Descartes (2008), precisa ser precedido para que uma consciência se faça. Sartre explica: “se minha consciência não fosse consciência de ser consciência de mesa, seria consciência desta mesa sem ser consciente de sê-lo, ou, se preferirmos, uma consciência ignorante de si, uma consciência inconsciente – o que é absurdo (SARTRE, 2008, p. 23).

Ela continua e disserta sobre a incapacidade humana de aplicar esse conceito à vida cotidiana, à vida política. Para ela, “na cultura popular, o amor sempre é da ordem da fantasia” (hooks, 2020, p.37). E quando posto no domínio do romance, hooks sustenta que, muito embora seja um lugar de autoridade para as mulheres falarem de amor, quando apropriadas por homens, essas obras são mais reconhecidas. Nessa ordem, para ela, diferente da ficção feminina, que é vista como escapismo, a masculina é capaz de criar realidade:

A fantasia masculina é vista como algo capaz de criar realidade, enquanto a fantasia feminina é tratada como puro escapismo. Portanto, o romance, como gênero literário, é o único domínio em que as mulheres falam de amor com algum grau de autoridade. Entretanto, quando os homens se apropriam do gênero das narrativas românticas, suas obras são muito mais conhecidas que a escrita das mulheres (hooks, 2020, p.37).

Hooks cita a obra de John Bradshaw, *A criação do amor: a grande etapa do crescimento*, em que o autor efetua uma relação entre o patriarcado, a construção da família e a ausência de amor. E aponta para a crença de Bradshaw de que “acabar com o patriarcado é um passo para a direção do amor” (hooks, 2020, p.38).

Mudanças profundas na forma como pensamos e agimos precisam acontecer se quisermos criar uma cultura baseada no amor. Homens que escrevem sobre o amor sempre atestam que foram amados. Eles falam a partir desse lugar, isso lhes confere autoridade. Mulheres, com frequência, falam de um lugar de falta, de não terem recebido o amor que desejam (hooks, 2020, p.39).

Adiante, hooks reflete sobre o paradoxo que há sobre o tema nas dinâmicas individuais e coletivas: o amor é almejado pelos indivíduos, mas muito pouco abordado em instâncias coletivas, de ação sobre o mundo e mesmo em decisões políticas. Apesar da falta de amor, como base das decisões de um grupo, de uma nação, ainda se acredita que o amor prevalecerá:

Em todos os lugares aprendemos que o amor é importante, mas somos bombardeados por seu fracasso. No domínio da política, entre religiosos, em nossas famílias e em nossa vida afetiva, vemos poucos indícios de que o amor serve de base para decisões, fortalece nosso entendimento da comunidade ou nos mantém juntos. Essa imagem desoladora não altera, de modo algum, a natureza de nosso desejo. Nós ainda temos esperança de que o amor prevalecerá. Nós ainda acreditamos na promessa do amor (hooks, 2020, p.41).

Com isso, hooks propõe uma ação política de amor. Na verdade, ela não faz uso do termo *política* nem o define como ação política; entretanto, para além da responsabilidade e do comprometimento declarados: “Começar por sempre pensar no amor como uma ação, em vez de um sentimento, é uma forma de fazer com que qualquer um que use a palavra dessa maneira automaticamente assuma responsabilidade e comprometimento” (hooks, 2020, p.55), ela propõe defini-lo e, assim, tratá-lo como um ponto de partida para uma transformação e, quem sabe, uma revolução:

Definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação. O que não podemos imaginar não pode vir a ser. Uma boa definição marca nosso ponto de partida e nos permite saber aonde queremos chegar. Conforme nos movemos em direção ao destino desejado, exploramos o caminho, criando um mapa. Precisamos de um mapa para nos guiar em nossa jornada até o amor - partindo de um lugar em que sabemos a que nos referimos quando falamos de amor (hooks, 2020, p.55-56).

No artigo "O sistema do amor: gênese e desenvolvimento da escrita feminina", Christa Bürger, diacronicamente, percorre os modos como o tema do amor assumiu diferentes formas e ajudou a inscrever algumas mulheres na história do romance. Ela visita as obras de escritoras da Europa medieval e analisa sua relação com o amor. Para tanto, ela parte de um fundamento, o amor cortês, um conjunto de práticas “amorosas” que delimitavam seus agentes, oriundo de um, entre muitos, projeto histórico de cerceamento de corpos - principalmente, os femininos. Ela define o mito de Adão e Eva, como o que “funda a ideia de feminilidade da cultura europeia e ocidental: foi a sedução de Adão por Eva que causou a expulsão do paraíso e marcou a humanidade pelo pecado original” (BÜRGER, 2009, p.596). E descreve um processo de cerceamento da sexualidade e domesticação do conceito de amor.

A luta contra a sexualidade, sobretudo feminina, e o controle da própria estão entre os principais motivos de confronto entre o poder eclesiástico e o secular: e dessa luta, no decorrer do processo de civilização, nasce uma imagem ideal - o amor cortês - cujo fulcro é constituído de um feminino imaginário (BÜRGER, 2009, p.596).

O amor cortês, conforme a crítica, consistia em um ideal de classe que se baseava na exclusão e na delimitação. Idealizar e sublimar eram ações pelas quais

os cavaleiros conseguiam tanto fugir de sua satisfação direta e comum das necessidades sensíveis (BÜRGER, 2009) quanto integrar um crescente processo de aristocratização. “Isso comporta a exclusão, como objeto amoroso, tanto da mocinha ainda imatura quanto até da mulher e limita o amor elevado, o cortês, à relação com a mulher de outrem: o senhor” (BÜRGER, 2009, p.596).

O movimento de centralizar o objeto amoroso, ação essencialmente do cavaleiro, na figura da senhora, da dama, fortalece o casamento como política familiar e faz do amor, uma emanção masculina, uma arte, “cujas regras são estabelecidas pela ‘mulher cortês’” (BÜRGER, 2009, p.596). No ordenamento dessa idealização, a mulher é “sempre inatingível, mas impele [o cavaleiro] a préstimos sempre mais elevados, ao aperfeiçoamento de si, à disposição para imolar-se” (BÜRGER, 2009, p.596). E se, nessa dinâmica, ela era do cavaleiro objeto imaginário de amor, elevada e valorizada: “a mulher, para o cavalheiro que praticava o amor cortês; e a Virgem Maria, para o religioso” (BÜRGER, 2009, p.596), o casamento era “concebido em função da procriação, não da felicidade pessoal: em todo caso, não a da mulher” (BÜRGER, 2009, p.596).

Elisabeth Badinter, em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, descreve o fato de que já no século XVII haveria uma “sociedade sem amor”, título do capítulo. Conforme a historiadora, mais que satisfação, amizade ou desejo, imperava na escolha do cônjuge o nível social em que ambos estavam. Ela ilustra sua afirmação com um texto de

Les caquets de Vaccouchée, que relata a conversa de três comadres no reinado de Luís XIII: uma dama de posição, mulher de um financista, sua criada de quarto e outra empregada. Ouçamo-las, queixam-se todas da inflação do montante de seus respectivos dotes. A senhora: “Julguei que nós (as altas finanças) pagaríamos por esses casamentos (com jovens nobres) uns 50.000 ou 60.000 escudos. Mas agora, que um dos confrades casou sua filha com um conde com um dote de 500.000 libras... toda a nobreza quer a mesma quantia... E isso nos abala muito, vejo que para casar uma filha, doravante, será preciso que meu marido continue no posto dois ou três anos além do que pretendia” (BADINTER, 1985, p.46).

Silvia Federici destaca que, como processo de perseguição às “bruxas”, na maior parte da Europa ocidental, foram introduzidas regulações sobre sexo, casamento, adultério e procriação, porque “a sexualidade feminina foi vista, ao mesmo tempo, como ameaça social e, quando direcionada apropriadamente, como poderosa força econômica” (FEDERICI, 2019, p.66). Ela, com isso, cita a obra

Martelo das bruxas, Malleus maleficarum, publicada em 1486 - e reimpresso muitas vezes nos duzentos anos seguintes -, autoria dos dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger, inquisidores que atuaram no sul da Alemanha.

A historiadora relaciona a publicação de *Martelo das bruxas* à “nascente classe capitalista [que] precisou desprezar a sexualidade e o prazer femininos. Eros, atração sexual, sempre foi suspeito aos olhos das elites, visto como força incontrolável” (FEDERICI, 2019, p.67). E o põe em esfera oposta a *O banquete*, obra do filósofo grego Platão, trabalho que se supõe ter sido escrito entre 385 a.C. e 380 a. C., e que versa sobre o amor. Na leitura de Federici,

O relato de Platão sobre os efeitos do amor em *O banquete* apresenta uma dimensão ontológica dessa visão. O amor é o grande mágico, o demônio que une céus e terra e torna os seres humanos tão inteiros, tão completos em seu ser, que, uma vez unidos, não podem ser derrotados (FEDERICI, 2019, p.67).

Em *O Banquete*, Platão relata uma conversa entre seis figuras ilustres da sociedade grega, dentre eles Sócrates. Todos lá estão encumbidos de desvendar o amor. O evento se torna, com isso, uma tipo de competição, em que cada um realiza um elogio sobre o termo. Sobre o amor, representado por Eros, Erixímaco, um dos convivas, declara:

Como se percebe, o Eros universal (imenso, público) concentra em si todo o poder. Promove o bem, a moderação, a justiça na esfera humana e divina. Sendo dele o poder superior, em suas mãos está o bem estar. Propicia forças para convivermos harmoniosamente e para sermos amigos dos mais poderosos, os deuses (PLATÃO, 2011, p.59).

Aristófanis vai continuar o discurso no campo mítico. Havia três gêneros na humanidade: o masculino, o feminino e um terceiro, andrógino. Eram inteiramente autossuficientes, até que os deuses os partiram ao meio e os tornaram condenados à infelicidade eterna por serem incompletos. “Como a natureza humana foi dividida em duas partes, cada uma das partes, saudosa, unia-se à outra, aos abraços, ardentes por se confundirem num único ser” (PLATÃO, 2011, p.65).

Sócrates é o discurso mais aguardado, filósofo considerado o mais sábio dos homens - a obra como um todo é uma homenagem de Platão a Sócrates, seu mentor. Para Sócrates o amor é, antes de tudo, carência e procura. É busca pelo

ausente. Ao contrário do pensamento mítico ou da ideia de completude alcançada, Sócrates conduz o conceito de amor a uma estado, em si mesmo, de incompletude.

- Observa bem. Em lugar de conjecturar, não será absolutamente necessário que assim seja: quem deseja, deseja o que lhe falta, mas, se nada lhe falta, não deseja nada. É espantoso, Agaton, o que acabo de dizer se me impõe como necessidade: o que eu lhe disse é inquestionavelmente necessário. A ti não?
- A mim também, Sócrates.
- Muito bem! Desejaria ser grande alguém que já é? Alguém que é forte desejaria ser forte?
- Baseado em nossas conclusões, isso é impossível.
- Logo, não somos carentes daquilo que já somos.
- É verdade (PLATÃO, 2011, p.85-87).

De fato, há um conceito de amor que atravessa *O banquete*: incompletude. Não foram tratados alguns dos oradores, porque Fedro, Pausânias e Agaton apenas corroboram, em essência, os discursos que não são o socrático. Por outro lado, Alcibiades é o ser amoroso; ele surge, ao final do banquete, embriagado e ratifica o posicionamento de Sócrates: declara-se ao filósofo, objeto de seu amor, objeto de sua incompletude: "Penso que jamais poderei encontrar alguém igual a ele em prudência e força. Eu não me sentia inclinado a odiá-lo, eu não tinha forças para afastar-me dele nem sabia o que fazer para atraí-lo" (PLATÃO, 2011, p.131).

A obra de Platão é dialógica: a investigação sobre o amor não se dá apenas no discurso terminante de Sócrates - mesmo que ele tenha sido em grande parte visivelmente construído sobre o que os demais oradores expressaram. Donald Schüler, no posfácio de *O banquete*, aponta para isso: "Sócrates comporta-se como alguém que prestou atenção a tudo e que não sabe nada" (PLATÃO, 2011, p.159). As vozes na obra se completam a ponto de Alcibiades, ao surgir embriagado, ser o atravessamento do amor por o que é ilógico e dionisíaco.

Entretanto, aqui, tanto quanto essa investigação sobre o amor, interessa Sócrates e seu método, sua ironia. Em *O conceito de ironia*, Kierkegaard, ao analisar o discurso socrático, conceitua a ironia como uma ação de elevação de contrastes, no caso do filósofo grego, através da pergunta:

a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que quanto mais se pergunta tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando atrás de si um vazio. O primeiro

método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, que há uma vacuidade; o primeiro é o especulativo, o segundo o irônico” (KIERKEGAARD, 1991, p.42).

Em síntese, a ironia no filósofo é um caminho de aprofundamento negativo, é o resultante de uma dialética regressiva, para o nada. Ao analisar o discurso socrático em *O banquete*, o filósofo existencialista mostra que o grego, em sua maiêutica, apaga mesmo a ideia de amor: ele o eleva negativamente, na vacuidade, no nada:

Sócrates desenvolve isto diante deles. E eis que o amor é busca, é carência etc. Mas busca, carência etc. nada são. Vemos assim o método. O amor é liberado constantemente, mais e mais, da concreção casual, em que se mostrara nos discursos antecedentes, e é reconduzido até a sua mais abstrata determinidade, na qual se mostra não como amor disto ou daquilo, nem amor por isto ou aquilo, nem amor por isto ou por aquilo, mas como amor por uma coisa que ele não possui, i.e, busca (KIERKEGAARD, 1991, p.48).

Essa ironia socrática e um conceito de busca amorosa são parte da autora-implícita de Lispector. Olga de Sá defende que, na escritora, a “ironia socrática não é uma ironia sob forma sentimental, mas é um procedimento formal, que desentulha caminhos, para chegar ao conhecimento” (SÁ, 1993, p.235).

Se Ursula K. Le Guin desenha-se como “uma mulher que está envelhecendo, com raiva, segurando com força a minha cesta lutando contra bandidos” (LE GUIN, 1989, p.4), permite-se figurar essa autora implícita: uma bruxa, nas ruelas da cidade, tal como as imagens criadas de Sócrates, questionando os transeuntes sobre o que era a morte, o que era a vida, o que era ser mulher, por que existe fome, o que é o amor. Esse poema de João Cabral de Melo Neto ilustra bem essa imagem:

CONTAM DE CLARICE LISPECTOR

Um dia, Clarice Lispector
intercambiava com amigos
dez mil anedotas de morte,
e do que tem de sério e circo.

Nisso, chegam outros amigos,
vindos do último futebol,
comentando o jogo, recontando-o,
refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,
abre a boca um silêncio enorme
e ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar na morte? (NETO apud LISPECTOR, 1988, p.15).

E o amor, para a autora-implícita, é vacuidade: é um jogo maiêutico que, uma vez aprofundado, revela a ausência no ser, seu nada. No conto “Amor”, o próprio título traz uma abstração particular sobre o tema: a quebra de expectativa em relação à história de Ana, quem avista do bonde um cego mascando chicletes e perde-se em um Jardim Botânico, onde as “árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia” (LISPECTOR, 2016, p.151).

A espera por traços de um amor cortês centraliza o tema no surgimento da figura do marido. Mas não: pois “Humilhada, sabia que o cego preferia um amor mais pobre” (LISPECTOR, 2016, p.153). E mesmo depois do “afago” desse marido, que, ao final do conto, afastou-a do “perigo de viver”:

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração (LISPECTOR, 2016, p.155).

O amor está no percurso empreendido e na vacuidade apreendida. Está no contato com esse nada, que, conforme Sartre, é a origem da interrogação:

com a interrogação, certa dose de negatividade é introduzida no mundo: vemos o Nada irisar no mundo, cintilar sobre as coisas. Mas, ao mesmo tempo, a interrogação emana de um interrogador, desgarrando-se do ser. A interrogação é, portanto, por definição, um processo humano. Logo, o homem apresenta-se, ao menos nesse caso, como um ser que faz surgir o Nada no mundo, na medida em que, com esse fim, afeta-se a si mesmo de não-ser (SARTRE, 2008, p.66).

O amor é esse processo maiêutico: um processo de assimilação com o infamiliar, uma vontade do outro, uma ruptura com “a raiz firme das coisas” (LISPECTOR, 2016, p.146), que Ana sempre tivera necessidade de sentir.

Em G. H., pelo contato com o infamiliar, o amor se traduz em tédio. Na medida que seu percurso ontológico se dá, uma temporalidade mais amena tomada por processos, estações do ano: dinâmicas da natureza, passa a compor seu mundo sensível:

Eu não sabia ver que aquilo era amor delicado. E me parecia tédio. Era na verdade o tédio. Era uma procura de alguém para brincar, o desejo de aprofundar o ar, de entrar em contato mais profundo com o ar, o ar que não

é para ser aprofundado, que foi destinado a ficar assim mesmo suspenso (LISPECTOR, 1991, p.158-159).

Para a personagem, o amor humano é tédio: “O tédio profundo - como um grande amor - nos unia” (LISPECTOR, 1991, p.159).

Entretanto, a maiêutica socrática e bruxesca ganha força em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, sexto romance de Clarice Lispector, lançado em 1969. O romance é o percurso amoroso das personagens Lóri e Ulisses. Há um itinerário de encontros, desencontros e autodescobertas que constitui a corte desses amantes. O bruxesco se dá logo no argumento da obra. Olga de Sá aponta para a clara referência a *O cântico dos cânticos*, quarto livro da terceira seção da *Bíblia hebraica* e um dos livros poéticos e sapienciais do *Antigo Testamento da Bíblia cristã*.

O texto bíblico dá voz a um homem e a uma mulher acometidos pelo amor: supostamente, rei Salomão e uma de suas esposas trocam elogios e constroem um discurso erótico metafórico para com o corpo, a natureza e suas especialidades.

Beije-me ele com os beijos da sua boca; porque melhor é o teu amor do que o vinho.

Suave é o aroma dos teus unguentos; como o unguento derramado é o teu nome; por isso as virgens te amam (BÍBLIA, Cântico dos cânticos, 1, 1,2).

[...]

Eu sou a rosa de Sarom, o lírio dos vales.

Qual o lírio entre os espinhos, tal é meu amor entre as filhas.

Qual a macieira entre as árvores do bosque, tal é o meu amado entre os filhos; desejo muito a sua sombra, e debaixo dela me assento; e o seu fruto é doce ao meu paladar.

Levou-me à casa do banquete, e o seu estandarte sobre mim era o amor (BÍBLIA, Cântico dos cânticos, 2, 1, 2, 3).

O bruxesco é sincrético e, por isso, há paralelismo bíblico - como visto, bastante comum na obra de Lispector. Na medida em que esses recursos se colocam como ponto de partida, o bruxesco torna-se um movimento de elevação do contraste impresso no discurso do romance. Essa instância narrativa translúcida, na relação entre as personagens Lóri – clara referência à *Lorelei*, poema do alemão Heinrich Heine, sobre uma sereia que seduzia marinheiros –, e Ulisses – resgate da figura do herói grego da Odisseia –, revela uma pista: o pagão, o bruxesco, expropriado como constituinte de uma dinâmica também composta pelo judaico-cristão, patriarcal, expropriador.

Então é o que haviam começado os encontros: ela só queria dele aprender alguma coisa e enganara-se pensando que queria aprender pelo fato de Ulisses ser professor de Filosofia, usando-o nessa esperança. Quando essa morreu, ao ver que ele não tinha a menor intenção de ensinar-lhe um modo de viver “filosófico” ou “literário”, já era tarde: estava presa a ele porque queria ser desejada, sobretudo gostava de ser desejada meio selvagemmente quando ele bebia demais (LISPECTOR, 1982, p.40-41).

O *logos*, representado por Ulisses, é a armadilha na qual Lóri cai: o amor é desejo, assim, pelo selvagem ou pelo que está por trás do *logos*. Há um canto da sereia ao revés: Ulisses é o detentor do cântico dos cânticos e, por isso, de poder.

Em Lóri, por sua vez, o amor é um conjunto de atravessamentos que culminam no nada e na entrega: “O coração tem que se apresentar diante do Nada sozinho e sozinho bater em silêncio de uma taquicardia das trevas. Só se sente nos ouvidos o próprio coração. Quando este se apresenta todo nu, nem é comunicação, é submissão” (LISPECTOR, 1982, p.38).

Esclarece-se aqui que o bruxesco da autora-implícita lispectoriana é intuído. Não se prevê nenhum processo ritualístico específico, ou purismo em concordância com preceitos de qualquer teologia pagã. Muito menos esse bruxesco é místico: aqui, ele é político, pois resgata uma expropriação histórica do signo, do discurso, enfim, da linguagem da mulher. Nesse sentido, alguém de uma história de amor, Lóri sofre uma expropriação e agarra-se ao que lhe resta:

O que também salvara Lóri é que sentia que seu mundo particular não fosse humano, também haveria lugar para ela, e com grande beleza: ela seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta, como era humanamente, mas seria de forma permanente: porque se o seu mundo não fosse humano ela seria uma bicho. Por um instante então desprezava o próprio humano e experimentava a silenciosa alma da vida animal (LISPECTOR, 1982, p.44).

A aprendizagem ou o livro dos prazeres é um lento processo de domesticação da vida de Lóri - domesticação que Ana ou G. H. talvez tenham passado. Nesse sentido, Ulisses é o *logos*, o herói épico deslocado, e que empreende sínteses sobre Lóri a fim de delimitá-la. Nesse mote, há um momento em que Ulisses investiga os olhos e a boca, isto é, as sínteses constitutivas de Lóri: “ – Teus olhos, disse ele mudando inteiramente de tom, são confusos mas tua boca tem a paixão que existe em você e de que você tem medo. Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge:

decifra-me ou te devoro” (LISPECTOR, 1982, p. 92). Lóri é o mistério: a bruxa que Ulisses pretende *catequizar*.

Entretanto, no último diálogo, após sua primeira noite de amor, o *logos* heroico e "cristão", embora ateu, parece não ter tido sucesso:

- Meu amor [disse Lóri], você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-Lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza. Você pensa que -

- Eu penso que, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo da vida e de amor, eu penso o seguinte: (LISPECTOR, 1982, p.173-174).

É a um panteísmo pagão que Lóri se refere: bruxesco, aquém do *logos*, da filosofia, da humanidade - de Ulisses. A totalização do romance é um processo de apropriação e resistência do discurso. E a dimensão do amor só é possível enquanto busca o que está além e aquém de qualquer limite. Nesse sentido, o amor é político porque é ação para além e aquém de limites; e por isso, historicamente, foi apreendido, reconfigurado e domesticado. O bruxesco e o amor, assim, são resistência e libertação.

Ninguém amava Macabéa, somente Rodrigo S. M.:

O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio. Quando eu me livrar dessa história, voltarei ao domínio mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios. Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim sua existência. Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo (LISPECTOR, 1998, p.29-30).

A interseccionalidade formadora do espaço subjetivo de S. M. resultou em amor. Apreender a vida criada, a mudez da mulher, a escassez do ser e de sua classe, o mundo raso de Macabéa a tornou um *outro*: o cego que mascava chicletes, do conto “Amor”. E a síntese dessa totalização abre essa fissura na crueza da realidade inventada da personagem. Abre-lhe uma *vertigem de bondade*, e lhe resta: amor.

E há bruxesco. Macabéa é oferenda. É ser em sacrifício dado a fim de que a epifania da morte traga-lhe o sagrado contato inumano, o contato com o Em-si - ou mesmo algum contato desse narrador, que também possui suas ausências:

Ai de mim, todo na perdição e é como se a grande culpa fosse minha. Quero que me lavem as mãos e os pés e depois - depois que os untem com óleos santos de tanto perfume. Ah que vontade de alegria. Estou agora me esforçando para rir em grande gargalhada. Mas não sei por que não rio. A morte é um encontro consigo (LISPECTOR, 1998, p.85-86).

Esse contato é mais catártico que em G. H., porém, menos profundo: a linearidade da narrativa, os personagens demasiadamente planos, o narrador masculino impediram o aprofundamento e a degradação formal que a autora-implícita empreendeu em G. H. Contudo, *A hora da estrela* é o grito de uma mudez, de uma ausência: é a denúncia da falta de amor. E a denúncia de como a escassez humana impede o ser de estabelecer sua íntima busca por mais e mais amor.

Assim é o projeto político de amor em Clarice Lispector: o de uma bruxa, à margem da cidade, despojada de poder, que convida os passantes a atravessarem seus limites. Lá, além das fronteiras, seguindo o horizonte, existe o amor. Se não encontrá-lo, continue, continue. Quem sabe, encontrará outro limite. E a bruxa dirá: “atravesse-o e continue”. Quem sabe, afinal, verá que o amor é humilde busca - por limites.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou homem, branco, classe média, heterossexual, cisgênero, existencialista, de esquerda e muito simpático ao marxismo - e essa interseccionalidade atinge a composição de meu texto, de minhas leituras, de minha pesquisa. Meu lugar na coletividade me situa como consciência sobre o mundo e consciência de mim: sou essa síntese, sou esse estar no mundo, e sou livre - livre nesse modo sartriano: eu me opto?

Na verdade, sou uma opção, às vezes, um tanto constrangida pelas situações: pelas burocracias, pelo desejo, pelo capitalismo, pelo outro e mesmo por minhas próprias opções. Sou, assim, um homem alto, envelhecendo, pai, esposo, filho, professor de ensino fundamental, formador de professores, professor de inglês, músico e escritor. E certo privilégio me permitiu ser nessa totalização. E o que sou trato de ser inteiro no exato momento de meu *estar-sendo*. E pesquisador? Sim, também sou pesquisador. E para que isso e tudo que sou se faça, tive que aprender a abrir fissuras.

Tive que ser esse ser constituído e constituidor. Tenho e terei sempre, com muito custo, de abrir fissuras em minha temporalidade, em meus espaços existenciais, em minha subjetividade, para que meu *ter-de-ser* se faça, torne-se meu projeto: ser inteiro dentro das possibilidades do que considero inteireza - ser minha totalização-em-curso; ser comprometido frente às situações, frente ao tempo e ao absurdo que é a vida.

Clarice Lispector isso me ensinou. A ela devo a capacidade de abrir essas fissuras e ser plástico: ser um polvo que cruza frestas mínimas apesar de gigante; ser um gato que desliza, desfila, entre copos de cristal, sem quebrá-los. Devo a Clarice essa consciência política muito íntima e profunda, que está na ação mínima, nos bobos, nas galinhas, nos cavalos, nas baratas - nas mulheres.

Minha interseccionalidade não me faz mulher. Minha liberdade em situação, meu ato performático, meu estar-sendo, não me fazem mulher, mesmo sabendo que uma mediação muito singela, formadora da síntese que sou, uma parte que recompõe narrativas de latente força, de afeto, de lindos sorrisos, de palavras de compreensão, de desejo, de cuidado, de responsabilidade, de partilha - essa mediação, esse melhor em mim, me faz um autor-implícito de uma parte mulher que sou: me faz um Rodrigo S. M, ao revés. Assim, em minha íntima *mis-en-scène*, ser

mulher me faz ser um bom pai. Me faz saber ouvir, saber acolher. Me faz sentir a dor de um faminto e querer alimentá-lo. Me faz ter a certeza que o topo é um lugar solitário e frio. Me faz querer cuidar junto ao corpo, como a mulher que amamenta. Me faz querer gerar: criar vida e vida boa. Me faz querer mais amar que ser amado. Me faz querer proteger, mas também abalar, desconstruir, reconstruir estruturas dadas como ínfimas, sólidas e/ou finais: o corpo, o gênero, o amor, a linguagem, o romance, o indivíduo.

E sei que parte de mim é o resultado do projeto político dessa mulher: peguei a mão de G. H, ouvi o canto de Lóri, me vi em Ulisses, apiedei-me por Macabéa, vejo em toda parte cegos mascando chicletes e, sim: “----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (LISPECTOR, 1991, p.15). Por isso, o *inumano* me acompanha e, desde então, sinto o gosto de alguma coisa da barata, o gosto de mim mesmo.

Clarice, por isso, é uma complexidade política. É, estando aquém, muito aquém das instituições e das militâncias, engajar-se. É engajar-se em seu sentido mais profundo: carregar em si todas as dimensões de um comprometimento. O comprometimento para com a existência, para com os seres e os entes que a atravessam, para com a certeza de que, sem comprometimento, não haveria sentido, porque mesmo o mais inaudível e sensível sopro de vida, mesmo a menor mulher do mundo, das profundezas da África Equatorial, mesmo o ovo visto na cozinha, mesmo o estouro do fogão de Ana, é comprometido. Em Clarice, não há vida sem comprometimento, porque, sim: “tudo no mundo começou com um sim”.

É o comprometimento dos livres. Dos que se constroem em situação. Dos que avistam limites e, livres que são, almejam ultrapassá-los. Com Clarice, vi muitos: limites da classe, do gênero, do ego e do ser. E com ela, intuí um indivíduo que derretia no fogo desse mundo todo vivo que tem a força de um Inferno. Esse indivíduo sem sua terceira perna e que, finalmente, escorria, *lama viva*, e chegava muito perto do que chamamos de sagrado. Chegava muito perto do que, das igrejas, das terreiras de Umbanda e Candomblé, das sessões espíritas, dos cultos evangélicos, dos filmes de terror, chamamos de Deus, orixá, Jesus, espírito ou plano superior. Do que, do aluguel atrasado, do negativo no banco, do estar no frio na rua sem ter teto, do ônibus lotado, das datas limites, da baixa auto-estima, da escassez de comida e afeto - do que, desses lugares, não nos parece servir para algo.

Porém, Clarice não é herói. Por mais que pareça, não é aquele que Le Guin conta: aquele que saiu dos limites da aldeia e retornou com histórias de indômita coragem, histórias sobre espadas, facas e pólvora, e sobre como o homem é lobo do homem. Tampouco ela é oráculo ou sacerdotisa.

Clarice nos pega à mão. E nos mostra que ela não quer tirar nada de ninguém. Nos mostra que “a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 1991, p.11).

Até nesta tese, aliás, a mão a guiar de Clarice esteve: a esfinge que a cada porta aberta revelava outras, que tinham outras que tinham outras. Essa é uma das razões que optei por entrelaçar conceitos, chafurdar sentidos: aos poucos meu mundo abstrato de filosofias e pessoal e íntima busca foi se desvendando na escritura de Clarice. A intuição de um jovem cheio de medos e anseios encontrava o projeto de um feio filósofo francês, a vontade revolucionária de um feio filósofo francês, a construção humana de um feio filósofo francês - pensava encontrar tudo isso na literatura dessa mulher mistério. Mas, não: Clarice está além de Sartre.

Por ser homem, por ser francês, por estar em um *locus* social de onde, o paroxismo possível empreendido foi negar um prêmio Nobel - por isso, Clarice é muito mais que Sartre. A mulher que privilégios de classe permitiram que muito pouco tivesse a perder, tornou-se um esboço do *ser livre* que desenhou em sua crônica: “Ele diria as coisas com a pureza de quem viu que o rei está nu. Nós o consultaríamos como cegos e surdos que querem ver e ouvir” (LISPECTOR, 1999, p.457). Ela foi além, porque, sim, a liberdade lhe era pouco, ela quis mais.

Nesse labirinto, de repente, encontrei o bruxesco. Encontrei-o em um contato tardio com Silvia Federici, que me fez ver um lugar expropriado. Ela me ajudou a ver que, muito além da expropriação de bens e de um modelo de sociedade, muito além da domesticação do corpo e da sexualidade, houve a expropriação de uma linguagem. O desenvolvimento capitalista dependeu desse biopoder, desse controle sobre a vida dos homens - e das mulheres.

Eu o encontrei, na escritura de Clarice, desde na mais singela expressão, como no sacrifício em próprio sangue da galinha ao molho pardo, descrito na obra infantil *A vida íntima de Laura*: “O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue” (LISPECTOR, 1983, p.18).

Mas o bruxesco não é sagrado, nem místico. Clarice não é uma bruxa. Ele é político. O bruxesco é uma radiação que se impõe como partindo do lugar de expropriada - como mulher que teve, historicamente, sua terra, seu corpo, sua linguagem apagada. E esse resgate, essa *mis-en-scène*, é político pois tanto é uma afronta a uma ordem capitalista e patriarcal quanto demanda um espaço no cânone da literatura brasileira, em um projeto de identidade nacional.

No artigo “Na literatura, mulheres que reescrevem a nação”, Rita Schmidt aponta, no século XIX, um projeto da identidade nacional, o imperativo de um cânone literário uniforme, que respondesse a demandas da época.

O “instinto de nacionalidade”, como o denominou Machado de Assis em seu famoso ensaio assim intitulado, acabou abrigando-se nas teses positivistas que postulavam ser a miscigenação a causa dos males sociais que ameaçavam o grande destino traçado para a nação. Em um período em que a literatura se constitui como signo de valor e repositório de identidade de uma cultura que buscava se legitimar através de imagens de autonomia, coesão e unidade, nasciam as determinações que produziram o *corpus* oficial da literatura brasileira, ou seja, o cânone literário. Seu poder de conferir representatividade à narrativa nacional foi forjado e mantido pelo esquecimento de memórias subterrâneas, recalçadas pela submissão ao apagamento das diferenças em nome do “caráter uniformizador e destrutivo da memória coletiva nacional”, agenciada pelo aparato do estado, incluindo-se aqui a própria instituição literária e suas agendas político-ideológicas (SCHMIDT, 2019, p. 70).

E é no intuito de reformular esse cânone essencialmente masculino que Schmidt resgata mulheres que, de forma significativa, são capazes de reconstruir a identidade nacional: a poeta, ficcionista e jornalista Ana César, atuante nas duas primeiras décadas do século XX, e Júlia Lopes de Almeida, autora do romance *A Silveirinha*, publicado em 1914.

[...] os textos de Ana César e Júlia Lopes de Almeida podem ser considerados contra narrativas do discurso assimilacionista brasileiro na medida em que interpelam a desterritorialização da diferença na narrativa da nação, e, com isso, rasuram as fronteiras totalizadoras e hegemônicas de sua suposta identidade nacional (SCHMIDT, 2019, p. 78).

A forma de Clarice demanda esse lugar: o lugar da mulher, o lugar da complexidade e um lugar, deliberada e formalmente, aquém do panteão canônico brasileiro. Porque Clarice é uma literatura menor - e *menor* no sentido que Deleuze e Guattari, ao analisar Kafka, caracterizam: “As três características da literatura menor

são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, GUATTARI, 2017, p.39).

Clarice, pelo bruxesco, recompõem o território da língua, resiste e demanda um *locus* de expressão. Realiza seu ato menor, quando a “linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites” (DELEUZE, GUATTARI, 2017, p.47).

E, sim, redirecionar um conceito de amor é seu imediato-político. Em Clarice, é estabelecer movimento sobre um conceito já tão historicamente rivalizado e transmutado por instâncias de poder. Pois, como afirmou bell hooks, “Nós não podemos conhecer o amor se permanecermos incapazes de abrir mão de nosso apego de poder, se qualquer sentimento de vulnerabilidade despertar terror em nosso coração. O desamor atormenta” (bell hooks, 2020, p.249).

E sobre como o amor político em Clarice tem afetado minha vida, sigo humilde o conselho da bruxa: ainda busco - por limites.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1979.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?**. Belo Horizonte-MG: Letramento: Justificando, 2018.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Sartre, direito e política: ontologia, liberdade e revolução**. Tese (doutorado). Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

AUDI, Robert. **Dicionário de filosofia de Cambridge**. Trad. João Paixão Netto, Edwino Aloysuis Royer et al. São Paulo: Paulus, 2006.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura**. Trad. J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antonio da Costa Leal e Valle Santos Leal. In: **Os pensadores III**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Problemas da poética de dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Volume 2. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Sob o signo da história**, volume II. Trad. Maria Jacintha. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Walter Benjamin.** São Paulo: Ática, 1985.

BÍBLIA, A. T. Cântico dos Cânticos. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ct/1>. Acesso em: 12 novembro 2020.

BORNHEIM, Gerd A. **Sartre:** metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 1984.

BORTOLOTTI, Marcelo. **Passagem de Sartre pelo Brasil teve muita imprensa e pouca filosofia.** Folha de São Paulo, São Paulo, 26, Mar de 2013. Últimas notícias. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1252007-passagem-de-sartre-pelo-brasil-teve-muita-imprensa-e-pouca-filosofia.shtml>. Acesso em: 14, Fev., 2023.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BRUNEL, Pierre. O facto comparatista. In: **Compêndio de literatura comparada.** Org. Pierre Brunel, Yves Chevrel. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Rev. cient. Helena Barbas. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BÜRGER, Christa. "O sistema do amor: gênese e desenvolvimento da escrita feminina". In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.595-627.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: **Pensamento feminista conceitos fundamentais.** Trad. Ana Cecília Acioli Lima et al. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, São Paulo, USP, 1970.

_____. **Vários escritos:** ensaios. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem.** Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado:** o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DANTO, Arthur C. **As ideias de Sartre.** São Paulo: Cultrix, 1975.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

_____. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. Trad. Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FERREIRA, Vergílio. **Espaço do invisível**: ensaios. Lisboa: Portugália, 1965. v. 1.

_____. **Espaço do invisível**: ensaios. Lisboa: Arcádia, 1976. v. 2.

_____. **Um escritor apresenta-se**. Vila da Maia: Imprensa Nacional, 1981.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980. v. 1: a vontade de saber.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **Ditos e escritos**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, v.2

_____. **A ordem do discurso**. 15. Ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

FRANCIS, Paulo. "Clarice: impressões de uma mulher que lutou sozinha". **Folha de São Paulo**, Caderno Ilustrada, São Paulo, p. 43, 15 dez. 1977.

FRANCO, Jean. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. Trad. Alai Garcia Diniz. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**: Das Unheimliche. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2019.

GADOTTI, Moacir. **Marx**: transformar o mundo. 2. ed. São Paulo: FTD, 1991.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GIVONE, Sérgio. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 459-478.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. 3a. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GUTIÉRREZ, Rachel. **O feminismo é um humanismo**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1985.

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Scientiæ Zudia, 2007.

_____. **Conferências e escritos filosóficos**. Trad. Ernildo Stein. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

HOBBSAWM, Eric J. **Tempos fraturados**. Trad. Berilo Vargas. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Como mudar o mundo**: Marx e o marxismo. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Trad. Márcio Suzuki. Aparecida (SP): Idéias & Letras, 2006.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. Trad. Iumma Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

JOYCE, James. **Ulisses**. 2o. Ed. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Retrato do Artista Quando Jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

_____. **Ulysses**. Hertfordshire, England: Wordsworth, 2010.

KAUFMANN, Walter. **Existentialism from Dostoevsky to Sartre**. 12. ed. New York, the USA: Meridian Books, 1960.

KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de angústia**: constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

_____. **Diário de um sedutor**. Temor e tremor. O desespero humano. Trad. Carlos Grifo e Marinha José Marinho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **O conceito de angústia**: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa do pecado hereditário. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologias de gênero. In: **Pensamento feminista conceitos fundamentais**. Trad. Ana Cecília Acioli Lima et al. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019

LE GUIN, Ursula K. “A ficção como cesta: uma teoria”. Trad. Priscilla Mello. Rev. Ellen Araújo e Marcio Goldman. In: **Dancing at the edge of the world: thoughts on words, women, places**. New York, USA: Ed. Grove Press, 1989.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11 ed. São Paulo: Ática, 2007.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** 16. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **Para não esquecer**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

_____. **A paixão segundo G. H.** edição crítica, Benedito Nunes, coordenador. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Laços de família: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LOPEZ, Luiz Roberto. **História do Brasil contemporâneo**. Org. Sergius Gonzaga. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

LUCCHESI, Ivo. **Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Coord. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

_____. O romance como epopeia burguesa. In: **Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932- 1967**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

_____. **Teoria do romance.** Trad. Alfredo Margarido. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, s/d.

MACEDO, Éder Alves de. **Dos limites da existência:** o existencialismo em A Paixão Segundo G. H., de Clarice Lispector. 2014. 195f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia alemã:** crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845 – 1846). Trad. Rubens Enderle. São Paulo : Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **Manifesto comunista.** Org. e Intr. Osvaldo Coggiola. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings. 1 ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2010.

MOLES, Abraham. **O kitsch:** a arte da felicidade. Trad. Sergio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, Emir. **Contracorrente.** Trd. Luiz Antônio Aguiar e Marisa Sobral. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001. p. 45-64.

_____. **Signos e estilos da modernidade:** ensaios sobre as sociologias das formas literárias. Trad. Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **A literatura vista de longe.** Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia.** Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Sartre:** existencialismo e liberdade. São Paulo: Moderna, 1995.

NETTO, José Paulo. **Karl Marx:** uma biografia. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

_____. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PENHA, João da. **O que é existencialismo.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PLATÃO. **O banquete.** Trad. Donald Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRINCE, Gerald. **A dictionary of narratology**. Revised edition. Nebraska, USA: University of Nebraska Press, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes César, Marina Appenzeller e Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1995. v. 2.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Campinas, SP: Mercado de Letras ; São Paulo: Fapesp, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/ contexto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. v. 1.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 3a. Ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993

_____. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** edição crítica, Benedito Nunes, coordenador. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

SAMUEL, Rogel. **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. **Critique of dialectical reason: theory of practical ensembles**. Volume 1. Trad. Alan Sheridan-Smith. London, New York: Verso, 2004.

_____. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. Vergílio Ferreira. 4. ed.. Lisboa: Presença, 1978.

_____. **O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação**. Trad. Mônica Stahel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

_____. **A imaginação**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

_____. **A náusea**. Trad. António Coimbra Martins. 4. ed. Lisboa: Europa-América, 1969.

_____. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

_____. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **O que é subjetividade?** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigão. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **O testamento de Sartre**. 4 ed. Porto Alegre: L&PM, 1986a.

_____. **Questão de método**. Trad. Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

_____. **Sartre no Brasil: conferência de Araraquara**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: UNESP, 1986b.

_____. **Situações**. Trad. Rui Mário Gonçalves. São Paulo: Europa-América, 1947. v. 1.

_____. **Situações**. Trad. Rui Mário Gonçalves. São Paulo: Europa-América, 1948. v. 2.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres reescrevem a nação. In: **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: **Pensamento feminista conceitos fundamentais**. Trad. Ana Cecília Acioli Lima et al. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Da representação para a apresentação. **Cult**, São Paulo, 2022. Artigos. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/da-representacao-para-a-apresentacao/>>. Acesso em: 17 set. 2023.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “Para a compreensão da história em Sartre”. **Revista tempo da ciência**. Vol. 22, p.34-35, 2o. sem, 2004.

STEINER, George. **As idéias de Heidegger**. São Paulo: Cultrix, 1982.