

**BIBLIOTECA  
UNEMAT**

Campus Universitário de Pontes e Lacerda-MT

RG N.º 00114502

Data 28 / 05 / 07

( ) Compra (x) Doação ( ) Permuta

2005/2

82.09.1  
S2351  
BZ:5  
C = 92 56 8052

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO - UNEMAT**

**EDIVANIA QUEILA FOGAÇA SANTIAGO**

**A FIGURAÇÃO DO LETTOR EM CLARICE LISPECTOR: *A VIA CRUCIS DO*  
*CORPO* COMO EXPERIÊNCIA DE ESCRITURA**

**PONTES E LACERDA**

**2005**

**Edivania Queila Fogaça Santiago**

**A figuração do leitor em Clarice Lispector: *A via crucis do corpo* como experiência  
de escritura**

Trabalho de Conclusão do Curso de graduação  
em Letras, apresentada ao Departamento de  
Letras (DL) da Universidade do Estado de Mato  
Grosso – Campus Universitário de Pontes e  
Lacerda, como requisito parcial para a obtenção  
do título de graduada em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Crítica Literária

Orientadora: Ms. Maria Inês Parolin Almeida

Pontes e Lacerda

2005

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi apresentado e defendido perante a seguinte banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Ms. MARIA INÊS PAROLIN ALMEIDA

---

Prof.<sup>a</sup> Ms. (doutoranda) MADALENA APARECIDA MACHADO

---

Prof.<sup>a</sup> VANDERLUCE MOREIRA MACHADO OLIVEIRA

Local e data da aprovação

---

A Sebastião Santiago,  
Ademir Fogaça e Zeni Alves Fogaça.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a quem, com segurança e muita paciência, conduziu-me por este percurso difícil não me abandonando em momento algum e que tem todo o meu respeito e carinho, que é a minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Maria Inês Parolin Almeida.

Um agradecimento especial ao meu marido e a meus pais por compreenderem minha ausência em muitos momentos especiais de suas vidas, principalmente neste final de curso.

Também quero externar meu sincero agradecimento aos meus colegas de turma: Anderson, Antoninho, Alexandro, Edivania Silva, Leonardo, Gracilene, Rosenir, Rozineide e de forma muito distinta a minhas amigas Aneli e Evaleize, e aos meus colegas de trabalho, especialmente a Sabrina, que me acompanharam e auxiliaram na minha caminhada. Sem falar nos colegas inesquecíveis que ficaram para trás ao longo do curso, mas sempre presentes em minha vida, dentre os quais destaco Estefânia e Dorival.

Agradeço também a todos os professores que me ajudaram a vencer os desafios da aprendizagem e me ensinaram a ensinar, fazendo-me ver a vida de uma outra maneira, principalmente aqueles mais amigos como Ricardo, Antônia Selma, Vanderluce, Cleonice e Madalena Tarcetti. Não posso deixar de agradecer também aos professores que tiveram passagem rápida, mas de suma importância para o meu desenvolvimento profissional e pessoal, que são as doutorandas Madalena Machado e Marinei Almeida.

Sei que são muitas as pessoas que me ajudaram e não me lembrei de todas neste momento, mas a todas que eu não coloquei o nome e que se sentirem meus colaboradores, obrigada.

### *A Via-crúcis do Corpo*

*O homem pode ter suas fêmeas  
Mulheres podem ter seus machos  
Tudo é possível no amor  
Só não volta a infância perdida  
Só não nos livramos de morrer à toa*

*O amor pode não ter ciúme  
A dor pode ser disfarçada  
Mas a via-crúcis do corpo  
Já foi há muito traçada*

*Meu Deus, estamos abandonados  
E só nos resta matar  
Meu Deus, como a vida é amarga  
E doce como chocolate*

*Será que eu tenho um destino?  
Não quero ter a vida pronta  
Como um plano de trabalho  
Como um sorvete de menta*

*Matei, mataria mil vezes  
E mil vezes não me arrependeria  
Quem mata por amor tem perdão  
Porque o amor é a morte*

*A comida na mesa  
Os vasos de jasmim  
O corpo do ser amado  
Enterrado no jardim*

*Deus, por que não me procuras?  
Tenho sempre que ir a ti  
Deus, estamos cansados  
Está tudo desequilibrado*

*Meu crime é um crime comum  
Minha infância está perdida  
Não há nada demais em matar  
O escroto que não te ama*

*A via-crúcis do corpo  
O mundo caminha assim  
A via-crúcis da alma  
Essa nunca vai ter fim.*

(CAZUZA)

## CRONOLOGIA DA OBRA\*

- *Perto do Coração Selvagem* (romance), 1943.
- *O Lustre* (romance), 1946.
- *A Cidade Sitiada* (romance), 1948.
- *Laços de Família* (contos), 1960.
- *A Maçã no Escuro* (romance), 1961.
- *A Legião Estrangeira* (contos e crônicas), 1964.
- *A Paixão Segundo G.H.* (romance), 1964.
- *O Mistério do Coelho Pensante* ("infantil"), 1967.
- *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (romance), 1969.
- *A Mulher que Matou os Peixes* (contos), 1969.
- *Felicidade Clandestina* (contos), 1971.
- *Água Viva* ("ficção"), 1973.
- *A Imitação da Rosa* (contos), 1973.
- *A Vida Íntima de Laura* ("infantil"), 1974.
- *A Via Crucis do Corpo* (contos), 1974.
- *Onde Estivestes de Noite?* (contos), 1974.
- *De Corpo Inteiro* (entrevistas), 1975.
- *Visão do Esplendor* (crônicas), 1975.
- *A Hora da Estrela* (romance), 1977.
- *Quase de Verdade* ("infantil"), 1978.
- *Para não Esquecer* (crônicas), 1978.
- *Um Sopro de Vida* ("pulsações" – prosa), 1978.
- *A Bela e a Fera* (contos), 1979.
- *A Descoberta do Mundo* (crônicas), 1984.
- *Como Nasceram as Estrelas* ("infantil"), 1987.

---

\* WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*, ed. 2 ver. e ampl. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

## SUMÁRIO

|                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resumo.....                                                                                  | 08 |
| 1 – Considerações Iniciais.....                                                              | 09 |
| 2 - <i>A via crucis do corpo</i> encena: onde se situa o problema estético do leitor-modelo: |    |
| a) Em relação ao corpus tardio                                                               |    |
| • o gênero infantil.....                                                                     | 11 |
| • o gênero pornográfico e policial.....                                                      | 21 |
| b) Em relação à tradição literária brasileira.....                                           | 27 |
| c) Em relação ao projeto da escritura clariciana.....                                        | 40 |
| 3 - <i>A via crucis do corpo</i> em cena: justificando o problema teórico do leitor-modelo.. | 51 |
| 4 – Considerações Finais.....                                                                | 58 |
| 5 - Referências Bibliográficas.....                                                          | 59 |

## RESUMO

Focalizando a perspectiva da figuração do leitor tornado elemento ficcional de sua obra, o objetivo do trabalho é perseguir o mais profundo possível a hipótese de leitura lançada por Arêas (2005) sobre o *corpus* tardio da escritura clariciana – dentre as obras negadas pela crítica tomo *A Via Crucis do Corpo*, de 1974 – concebendo-o enquanto momento de radicalização das experiências estéticas apresentadas no projeto literário inicial de Clarice Lispector (portanto fundamental para a reviravolta de *A Hora da Estrela* – 1977) – na qual narrador e leitor são projetados enquanto parceiros diante do real a ser transformado em linguagem estética.

## 1 – Considerações Iniciais

Neste trabalho busco refletir sobre o significado da figuração do leitor previsto na obra *A Via Crucis do Corpo* (1974) de Clarice Lispector, considerada por parte da fortuna crítica da autora como conjunto de peças de gênero pornográfico e policial, componente do *corpus* tardio, em parceria com as obras de gênero “infantil” e outras crônicas/contos publicadas em jornais durante os anos iniciais da década de 70 do século passado.

A hipótese de leitura que baliza minha análise vem de Arêas (2005), que na esteira do que pensaram Candido (1943) e Waldman (1992), define *A Via Crucis do Corpo* como uma obra central no laboratório ficcional clariciano, momento de radicalização de suas propostas iniciais de escritura, necessário para que seu projeto amadureça em direção a *A Hora da Estrela* (1977).

Assim, meu objetivo é levar às consequências mais profundas como figura o leitor nesse processo de escrita. As perguntas que busco responder são: se é verdade que a escritura clariciano, nessas obras, está experimentando e amadurecendo resoluções estéticas, como isso é encenado em relação ao leitor projetado nesses textos? Se é verdade que o corpo enquanto tema da obra também é o corpo da própria escritura clariciano, qual é a projeção do leitor-modelo para seus textos de maturidade?

Na primeira parte, mais extensa – *A Via Crucis do Corpo* encena – busco analisar e contextualizar essa figuração do leitor a partir de uma relação que estabeleço com a) o gênero “infantil”, o gênero pornográfico e policial (que compreendem o conjunto já citado das obras tardias); b) com a tradição literária brasileira, ligada ao Romantismo e Realismo, especificamente; e c) com *A Paixão Segundo G.H.* (1964) e *A Hora da Estrela* (1977), em dois momentos – o anterior e o posterior – do projeto da escritura clariciano.

Nessa parte, enquanto analiso os contos de *A Via Crucis do Corpo*, busco relacionar teoricamente aos conceitos de autor e leitor-modelo, tempo narrativo e verossimilhança ficcional, que recorro de Eco (1994) e desenvolvo teoricamente na segunda parte do trabalho.

Nessa segunda parte – *A Via Crucis do Corpo em cena* – procuro localizar minha hipótese teórica principalmente a partir do que pensa Eco sobre o leitor-modelo, esse que para o autor de *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994) é uma estratégia textual construída enquanto parte da obra de ficção, pólo oposto projetado em grau de paridade com o autor-modelo, responsável por trilhar o percurso da narrativa.

Por último, nas Considerações Finais, fazendo um apanhado das minhas reflexões e totalmente limitada temporal e instrumentalmente, apenas apresento a hipótese de que a reencenação contínua e saturada dos mesmos procedimentos estéticos, conto a conto da obra, que traz a representação de um leitor-modelo reconfigurado para cada tipo de gênero encenado, personifica um leitor que, tornado elemento de ficcionalização no processo narrativo vai se tornar também elemento dessa crise posta e repostada reiteradamente pelos textos da autora; qual seja, a da literatura – e a Brasileira, propriamente – e sua contínua busca de singularidade diante do impasse entre a expressão e a realidade a ser estilizada.

**2 – *A Via Crucis do Corpo* encena: onde se situa o problema estético do leitor-modelo:**

*A via crucis não é um descaminho, é passagem  
única, não se chega senão através dela e com ela.*

Clarice Lispector, em *A Paixão Segundo*  
G.H. (1964)

**a) Em relação a todo o *corpus* tardio:**

- o gênero “infantil”

Publicados como livro pela primeira vez em 1974, os 13 contos: “Miss Algrave”, “O corpo”, “Via crucis”, “O homem que apareceu”, “Ele me bebeu”, “Por enquanto”, “Dia após dia”, “Ruído de passos”, “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Praça Mauá”, “A língua do ‘P’”, “Melhor do que arder”, e “Mas vai chover”, e ainda o Prólogo intitulado “Explicação”, compõem *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector.

A começar por essa “Explicação”, a dicção, como nas narrativas “infantis”, encena na escrita o tipo de narrativa antiga e medieval preconizada por Benjamin (1978), na qual o narrador conta suas histórias como se fosse oral e pessoalmente, possibilitando ao leitor-ouvinte julgar, questionar e tirar conclusões.

À maneira de um prólogo nada romântico, que se torna de suma importância para projetar o leitor-modelo para o tipo de obra que vai encontrar – pois Clarice também escreve para jornais e está numa fase de *reaproveitamento* ou de ‘autocitação’<sup>1</sup> – a voz autoral diz ao leitor que este é um livro feito sob encomenda, que ela mesma se assustou com o conteúdo dele e que chegou a querer publicá-lo sob pseudônimo, só não o fez porque seu editor não deixou. Seus textos “infantis”, dos

<sup>1</sup> ARÊAS, 2005, p. 36;

quais *A mulher que matou os peixes* é um bom exemplo, foram assinados com o pseudônimo Ilka Soares, que de acordo com Arêas, mostra o seu intuito de esconder-se, por causa do embaraço diante da produção forçada.

Através da “Explicação”, tal qual o prólogo de *O mistério do coelho pensante* (1967), quando a voz autoral diz que: *Como a história foi escrita para uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais*<sup>2</sup>, o leitor de *A via crucis do corpo* já entra no texto sabendo como deverá se comportar, logo de cara a narradora o coloca a par da grande contradição existente na obra, assim como fará mais adiante quando dirá que o livro não é composto por quatorze histórias porque ela não quer revelar um segredo a ela confessado por um senhor, mas logo em seguida o conta: é a história de um senhor que se separou da esposa por ela ter desencaminhado a si e a sua filha de dezesseis anos. Para não matá-la este senhor, charreteiro numa fazenda fugiu juntamente com seu filho que não quer nem ouvir falar no nome da mãe.

A escritura clariciana pressupõe aqui, um leitor-modelo para o gênero, seja o “pornográfico” (é “gênero” em que a crítica situa *A via crucis do corpo*) ou o “infantil” e põe sua função em cheque diante do fato de que textualiza as crises desses mesmos gêneros. Segundo Arêas, falando de *A via crucis do corpo*, este efeito de contradição explícita coloca imediatamente o leitor na *lógica do absurdo ou da incoerência, que habita sempre o reino do cômico e que será uma referência, em seus vários sentidos, nos relatos do livro*<sup>3</sup>. O que não começa a ser encenado na “Explicação”, e sim ainda nas epígrafes usadas no início do livro. Lá o leitor-modelo do gênero é logo tomado pela ilogicidade, pela mistura do solene com o casual, pois é no mínimo estranho ler uma epígrafe na qual discurso bíblico é misturado a frases de personagens anônimos ou de “gosto duvidoso”, e é justamente isso que Clarice faz, mistura trechos da Bíblia com frases de desconhecidos, ou de personagens seus ainda sem nome. Um indício de que a hipótese de laboratório de escritura tem procedência: citação bíblica introduzindo texto pornográfico? Prólogo que pede ao leitor adulto para completar a escrita da história para o pressuposto leitor-ouvinte infantil? Nas palavras de Arêas: *Isso significa que de saída somos informados de que não haverá um princípio organizador que sustente a moral tradicional das histórias e nos garanta o privilégio de*

<sup>2</sup> LISPECTOR, 1967, prefácio;

<sup>3</sup> ARÊAS, 2005, p. 59;

*excluir outras vozes e outros princípios estéticos de seu espaço.*<sup>4</sup> Se o “princípio organizador” se referir ao narrador ou voz autoral, conseqüentemente o leitor deve inferir que também não deverá se portar canonicamente durante a leitura dos textos.

O que embasa minha proposição é o fato de que a escritura dos contos textualiza os impasses, como o fato de que, a solução estética convoca o leitor, por exemplo, em analogia ao *corpus* “infantil”. Ou seja, a ficcionalização do processo criativo permite que linguagem, autor, narrador, personagem e leitor tornem-se elementos ficcionais da narrativa, transformando-se no processo estilizador da autora. E para Eco, o estilo é uma maneira de identificar o autor-modelo dentro do texto:

Pode-se reconhecer o autor-modelo também como estilo, e o estilo será tão claro e inconfundível, [...] o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente ( ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo<sup>5</sup>

A desobediência ulissiana de Clarice aos bons modos literários – das quais principalmente nas obras feitas sob encomenda, as “infantis”, e *A via crucis do corpo* são exemplos – servem:

[...] como uma espécie de resistência da escritora a imposições em geral, o mal-estar por ceder ao mercado. Com mal estar ela não se mostra atraente apenas para agradar, e com desgosto se refere sempre à sua ‘desgraçada obra literária’.”

A prova do gosto de Clarice em questionar o gênero literário (a crise dos gêneros) tematizado pela ficcionista, reflete uma posição de não-aceitação, de contundente oposição, o que acrescento à hipótese de Arêas é que como obra transgressora, o *corpus* clariciano, faz uso peculiar das regras gramaticais, leva a escritura da língua ao limite na busca de novos recursos expressivos, e a pesquisa

<sup>4</sup> ARÊAS, 2005, p. 60;

<sup>5</sup> ECO, 1994, p. 21;

estética apresenta-se como saída contestatória (opondo-se ao fazer artístico que seja mera reprodução dos mecanismos e meios de reprodução), luta pela criação e questionamento diante do impasse de representação da realidade dos fatos pela literatura.

Isso se dá também nas cinco obras consideradas infantis do *corpus* clariciano em que há uma problematização contundente dos gêneros literários (de base, a partir da proposição de se escrever para o leitor infantil), opostos nos textos ao fantástico cotidiano que caracteriza o besteiário:

*O mistério do coelho pensante* – 1967 – narrativa policial de suspense;

*A mulher que matou os peixes* – 1969 - narrativa policial;

*A vida íntima de Laura* – 1974- romance;

*Quase de verdade* – 1978 – literatura de viagem;

*Como nasceram as estrelas* – 1987 [1978] – rapsódia;

Clarice problematiza o gênero e a própria configuração do leitor pressuposto (a criança tutelada pelo pedagogismo literário, na Modernidade):

[...] não disfarça o desagrado, exibindo de propósito, através da artificialidade de linguagem ou construção, um descaso cômico e caricato ('Neste mês de julho vou-vos contar', por exemplo); incongruências raiando o absurdo, que às vezes funcionam, às vezes não, remates abruptos ('Moral da história? Bem, não houve') e assim por diante.<sup>6</sup>

Ou seja, a um leitor-modelo canônico para o gênero tido como infantil que esperasse do texto uma narrativa de estrutura simples e descomplicada, em que o narrador tomasse a voz do adulto e resolvesse o conflito encenado, Clarice opõe um sentido inusitado, e seu corte é por dentro da construção literária. Não homogeneiza. Não apaga impasses ou diferenças. Expõe. Transforma em literatura o que é problema literário.

---

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*;

N'A *via crucis do corpo*, em todos os contos encena-se uma maneira despretensiosa de narrar, começos *in media res*, o clímax indicado por: *O embora*. (fazendo referência a um embora deixado solto anteriormente e agora retomado para o grande momento em "Miss Algrave"); *Até que veio um certo dia*. ("O corpo"); *Então aconteceu*. ("Via crucis"); *É. Aconteceu mesmo*. ("Ele me bebeu"); sem falar em início de conto com: *Pois é.*, ou finais com: *E agora acabei*. ("Dia após dia"), *E é só*. ("A ponte Rio-Niterói"), *E no céu as estrelas*. ("Praça Mauá"), ou *Parece- pensou- parece que vai chover*. ("Mas vai chover").

Em analogia ao seu *corpus* "infantil", posso dizer que lá também seus finais são quase todos com ponto de interrogação: *Que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia?! Quando você descobrir, você me conta*. (*O mistério do coelho pensante*), ou *você sabe o que é jabuticaba?! Engole-se ou não se engole o caroço?* (*Quase de verdade*); ou então: *vocês me perdoam?* (*A mulher que matou os peixes*).

Esses questionamentos também estão presentes em *A via crucis do corpo*, e estando presentes desde a "Explicação", são características marcantes do seu projeto de escritura, e mesmo quando a pergunta é feita de um personagem para outro, podemos observar que a mesma também está endereçada ao leitor, funcionando como uma estratégia do autor-modelo: *aí está um exemplo típico de como um autor-modelo, ou texto, pode convidar o leitor a dar um passeio inferencial*.<sup>7</sup> Com Clarice, esses passeios são a chave para a leitura. O jogo entre linha e entrelinha: o dito e não-dito sinalizam para o leitor:

[...] que a multiplicidade simultânea dos sentidos, dos pontos de vista, das estruturas, deve ser observada como um espaço estendido fora das leis que proíbem a contradição [...] e que seu lugar ideal enquanto leitor será, paradoxalmente, o de não-leitor, aquele que entende que o real (o 'terreno') não pertence à ordem do simbólico e não pode ser encontrado pela mediação da linguagem, embora só através dela se chegue a esse conhecimento.<sup>8</sup>

O leitor-modelo canônico é simplesmente surpreendido com o gênero: quando era para ser "infantil", com uma linguagem metafórica, Clarice traz temas da

<sup>7</sup> Eco, 1994, p. 59;

<sup>8</sup> WALDMAN, 1992, p. 171.

vida cotidiana, aparentemente simples, porém carregados de crítica e totalmente contrários aos padrões estabelecidos como “infantis”.

Em *Como nasceram as estrelas* de 1987, por exemplo, os doze contos que o compõem, com exceção do último: “Uma lenda verdadeira”, que nem parece ser da mesma autora e chega a deixar Arêas decepcionada:

[...] adaptando-se as variantes à necessidades da hora e piorando pouco a pouco com exageros, enfiada de adjetivos, etc., culminando o texto *Como nascem as estrelas* por substituir, não se sabe por que, a ‘pequena família judia’ pela ‘pequena família humilde’, enquanto espouca no ar como champanhe o borbulhante Ano Novo. Francamente.<sup>9</sup>

São paródias ou adaptações de contos populares, em que o narrador, mesmo narrando *de fora*, às vezes, cola-se à voz do personagem, misturando opiniões do narrador, do personagem e da própria voz autoral, tomando partido e se identificando com aqueles tidos nas versões canônicas como “errados” ou a serem castigados por fugirem à regra. No conto “Alvorço de festa no céu”, o sapo, que na versão tradicional era punido por entrar onde não fora convidado, também vai à festa sem ter recebido convite, desobedecendo aos conselhos do mais velho e enganando o urubu para que o levasse dentro de seu violão, mas com Clarice, não sofre nada, pelo contrário, vive uma festa maravilhosa. O ridicularizado é o urubu:

- Senhor urubu, quer me fazer um único favor? o de ver se estou naquela esquina?

O urubu meio burro, replicou que, já que era um só favor iria. E não carregou o violão. O sapo mais que depressa entrou no violão e ficou lá bem quieto, embora tivesse uma vontade de fumar.<sup>10</sup>

A voz do narrador ([...] *embora tivesse uma vontade de fumar.*), mostrando sua afinidade com o marginalizado, aparece colada à perspectiva do personagem sapo.

<sup>9</sup> ARÊAS, 1998, p. 147;

<sup>10</sup> LISPECTOR, 1999, p. 13;

E assim Clarice permanece nas demais obras “infantis”, trazendo à cena o ponto de vista narrativo do marginalizado e suas artimanhas para resolver seus conflitos e se dar bem, pois em todas as suas “historinhas” a trama gira em torno do conflito vivido e resolvido pelo personagem que está figurando o ser infantil, seja um coelho (*O mistério do coelho pensante*); um sapo (“Alvorço de festa no céu”); uma galinha (*A vida íntima de Laura* ou *Quase de verdade*); ou a própria criança (*Como nasceram as estrelas*).

Como podemos notar, nas obras de Clarice a criança (seja personagem ou leitor previsto) não é tratada como um ser dependente, que precisa da interpretação pronta de um adulto para compreender o texto, ela é um sujeito com pensamentos próprios, com desejos, dono do que aprende. E como ela não é diferenciada do adulto, não é poupada em nenhum momento de assuntos como a morte, vingança, violência, desonestidade e várias outras situações a que a criança sempre está exposta, mas que na modernidade o adulto não admite que a criança literária conheça.

Ao mesmo tempo, enquanto leitora essa criança não é poupada em nada da problematização do processo de escritura, marca do próprio projeto da autora desde a primeira obra: as soluções para os conflitos não são pacíficas ou homogeneizadas; o personagem que figura a infância não é ilustrativo, mas possui densidade e profundidade; é ficcionalizado o diálogo entre o narrador e o leitor; e as polêmicas que entornam o gênero desde seu nascimento estão encenadas em cada obra, tal como pensar a ligação entre cultura popular oral e literatura dita infantil; trazer o texto enquanto pretexto pedagógico no sentido de motivar o desenvolvimento das virtudes cristãs desejáveis para o leitor.

Os contos que compõem *A via crucis do corpo* foram encomendados para serem pornográficos, porém o que o leitor presenciará é muito mais complexo que apenas pornografia, ele verá assassinato (“O corpo”), paródia da história bíblica do nascimento de Jesus (“Via Crucis”), senhora idosa masturbando-se (“Ruídos de passos”) ou pagando garoto para obter satisfação sexual (“Mas vai chover”), moça pura tornando-se prostituta depois de encontro com extraterrestre (“Miss Algrave”) ou depois de ameaça de estupro (“A língua do ‘P’”), homossexualismo (“O corpo”), rivalidade entre prostitutas e homossexuais (“Ele me bebeu” e “Praça Mauá”), além de severas

críticas ao fazer literário presentes principalmente nos contos-crônicas “O homem que apareceu”, “Dia após dia” e “Por enquanto”.

Arêas nos diz que *A via crucis do corpo fica a cargo da linguagem intencionalmente sem polimento, e por isso em muitos momentos escandalosa, navegando pelo canal das repetições e dos bordões-estacas-de-sustentação, todos à vista e sem retoque.*<sup>11</sup> Em minha hipótese isso ocorre porque o que Clarice quer trabalhar não é a história dos personagens, o enredo, mas sim isso funcionando em nível discursivo (nos termos de Eco) para tratar do problema da linguagem literária para a figuração do real a partir da própria configuração do gênero, do enquadramento em um determinado gênero literário.

A *via crucis* é a do corpo da própria escritura, a paixão, as paixões são as da composição. A todo tempo essas paixões vêm à tona, os percalços para se compor o corpo textual são problematizados, conto a conto os procedimentos de escrita são cada vez mais transparecidos na matéria dos próprios textos: [...] *todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha.*<sup>12</sup> Ou ainda na performance da própria personagem Ruth Algrave, de “Miss Algrave”, que de puritana virgem, que nem carne comia, ao descobrir os prazeres sexuais se torna libertina, prostituta, deixa de vez o emprego de datilógrafa e passa a “fazer ponto”. Quem se enojava em ver mulheres nas esquinas do Picadilly Circle esperando os fregueses por dinheiro, ao final da narrativa se torna a própria; quer dizer, a própria voz autoral também, nos desmandos em escrever por encomenda.

Clarice traz enredos nos quais o narrador lança hipóteses, duvida, faz experiências num processo tal qual a vida, de contínuas descobertas e experimentações. Tão contínuas que Antonio Candido, desde *Perto do coração selvagem* (1943), classificou como *ritmo da procura*, e que continuaram nas demais obras, pois os conflitos levantados durante a leitura nunca são fechados, deixando o leitor, tanto quanto o narrador e a voz autoral, sempre à procura da resposta e da solução estética por si mesmo para a questão encenada.

<sup>11</sup> ARÊAS, 2005, p.58;

<sup>12</sup> LISPECTOR, 1998, p. 11;

Ao diluir a fronteira entre os gêneros, Clarice convoca o leitor, meio perdido em seu emaranhado de questionamentos e apontamentos, para ser seu cúmplice, respeitando-o em grau de paridade, e por isso ela sempre cria um novo espaço de liberdade num jogo onde narrador, personagens e leitor devem participar de forma ativa. Os narradores de Clarice estão o tempo todo fornecendo pistas ao leitor, chocando-o em relação aos modelos padronizados e esperados de escritura.

Clarice faz das categorias literárias sua ficção, pois se autor e narrador não são a mesma entidade dentro de um texto *Quase de verdade* é um exemplo, quando ela coloca em estado de confusão o leitor. Quem escreve é Clarice, mas quem narra, quem manda no texto é seu cachorro Ulisses, como já considerava. A história muda de ângulo algumas vezes. Logo no início a narrativa está em primeira pessoa com Ulisses se apresentando e depois parando de falar sobre si mesmo e passando a narrar uma história *quase de mentira, quase de verdade* sobre nuvens (Oxélia e Oxalá), galinhas e galos (Odisséia e Ovídio), pessoas (Oníria e Onofre) e etc. Outro fato interessante é que a narrativa inicia-se com *Era uma vez...*, que de acordo com Arêas era um desejo de Clarice e um bordão do gênero infantil, só que aparece totalmente contrário ao que deveria conter um texto caracterizado como infantil e começado por um *Era uma vez...* Ao se descrever o narrador diz: *Sou um pouco mal-criado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que quero, faço xixi na sala de Clarice*<sup>13</sup>.

As afirmações do narrador Ulisses desse conto se sobrepõem à da voz autoral da "Explicação" em *A via crucis do corpo*: *Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta*.<sup>14</sup>

Quase todas as obras de Clarice do período "tardio" contêm uma fusão do fantástico com o real funcionando onde dificilmente sabemos distinguir o momento de passagem de um para o outro, cada vez mais se configurando a hipótese de que Clarice problematiza o real da escritura. O personagem de um texto visita outro, a macaca Lisete é um exemplo, aparece no conto "Os macacos" da coletânea *Felicidade Clandestina* e na obra *A mulher que matou os peixes*, outro exemplo é o personagem Cláudio Brito que aparece em dois contos de *A via crucis do corpo*: "O homem que

<sup>13</sup> LISPECTOR, 1999, primeira página de *Quase de verdade*.

<sup>14</sup> LISPECTOR, 1998, p. 12;

apareceu” e “Dia após dia”, sem falar no quanto um conto fala da produção do outro, ou no caso do conto “Dia após dia” em que o narrador fala do próprio livro *A via crucis: Se este livro for publicado com 'mala suerte' estou perdida. Mas a gente está perdida de qualquer jeito. Não há escapatória. Todos nos sofremos neurose de guerra.*<sup>15</sup>

Dessa forma, ora dizendo que a história é inventada, ora comentando um texto seu dentro de outro, Clarice deixa totalmente confusa a verossimilhança textual (que tomamos de Eco) ao mesmo tempo em que experimenta em seu próprio laboratório ficcional, como acontece com “Antes da Ponte Rio-Niterói”, publicado em 1973 no *Jornal do Brasil* como “crônica” e como conto mesmo em *Onde Estivestes de Noite*, em 1974, com o título “Um caso Complicado”.

---

<sup>15</sup> LISPECTOR, 1998, p. 50;

• o gênero pornográfico e o policial

Ao comentar a necessidade de descobrir as estratégias do autor-modelo e chegar a uma leitura satisfatória, Eco faz menção ao romance policial como sendo bom porque todos trazem categoricamente o mesmo questionamento: *Quem fez isso?*, reforçando que o leitor-modelo não se atém a esta pergunta mas a como o autor a construiu. Pois bem, se o papel do leitor é buscar as estratégias e não o criminoso nos romances policiais, Clarice o choca justamente por isso. Em *A mulher que matou os peixes*, achamos pelo título que será uma história de suspense ou de enigma, como é típico do gênero, porém ao virar a página o leitor leva um susto, a primeira linha diz: *Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu*, cadê o suspense? Cadê o enigma a ser desvendado?

Ele estará justamente na construção da defesa para o seu “crime”. Ou seja, a narradora em primeira pessoa, que se auto-anuncia *a mulher que matou os peixes*, vai montando conto a conto sua defesa, trazendo o leitor para a apresentação de sua versão dos fatos, num exercício de defesa criminal, prevendo a cada passo que o leitor pode estar inferindo, e já dando as justificativas: os contos que compõem a obra são costurados entre si em torno de contar histórias sobre animais que a narradora afirma já ter tido na vida, e que acabaram bem. O efeito é como de um segundo momento já para a narrativa policial, um desdobramento da narrativa policial clássica, que termina com o deslindamento do crime e a revelação e prisão do criminoso.

Todorov (1979) ao descrever as tipologias da narrativa policial, cita oito regras para a composição do tipo, criadas por Van Dine (romancista policial que em 1928 formalizou 20 regras para a composição do gênero): 1- o romance deve ter pelo menos um detective e um culpado, e pelo menos uma vítima (um cadáver); 2- o culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detective; deve matar por razões pessoais; 3- o amor não tem lugar no romance policial; 4- o culpado deve gozar de certa importância: a) na vida: não ser criado ou criada de quarto; b) no livro: ser um dos personagens principais; 5- tudo se deve explicar de maneira racional; não é

*admitido o fantástico; 6- não há lugar para descrições nem para análises psicológicas; 7- quanto às informações sobre a história, tem de se conformar com a seguinte homologia: 'autor: leitor = culpado: detective'; 8- devem evitar-se as situações e as soluções banais.*<sup>16</sup> (p. 64)

Dessas regras as quatro primeiras são limitadas ao romance de enigma, definido como a história de um crime (na verdade duas histórias: a do crime e do inquérito), normalmente narrada por um amigo do detetive, *que expressamente reconhece que começa a escrever um livro: ela consiste, com efeito, na explicação de como essa mesma narrativa pode processar-se, como esse mesmo livro é escrito.*<sup>17</sup>, mas isso na segunda história (do inquérito) porque na primeira este fato é totalmente ignorado. *Podemos ainda caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a do crime, conta 'o que se passou efetivamente', enquanto a segunda, a do inquérito, explica 'como o leitor (ou narrador) teve conhecimento dela'.*<sup>18</sup> E as regras de 4b a 7 do romance negro, diferente do de enigma porque ele *funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. [...] nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não existe ponto de chegada a partir do qual o narrador abrangeria os acontecimentos passados; não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história.*<sup>19</sup> E a regra 8 é aplicável a ambos.

Todorov ainda fala de uma outra espécie de romance policial chamado de suspense, que seria a combinação entre os dois citados anteriormente, pois ele conserva o mistério e as duas histórias do romance de enigma, porém a segunda história passa a ter maior importância, a ser o centro da narrativa, como no romance negro.

O romance de suspense subdivide-se em história do detetive vulnerável, que ao perder a imunidade de detetive, é espancado e integrado ao universo das outras personagens; e história do detetive suspeito, que tendo a função de personagem, detetive e vítima (da polícia), deve encontrar o verdadeiro culpado.

Como vimos acima, a narrativa "policial" de Clarice não segue nenhuma dessas espécies de romance policial colocadas por Todorov: não tem mistério na história

<sup>16</sup> TODOROV, 1979, p. 64;

<sup>17</sup> TODOROV, 1979, p. 60;

<sup>18</sup> Idem, ibidem;

<sup>19</sup> Idem, p. 62;

porque o leitor fica sabendo logo no início quem é o culpado; não pode ser *negro* porque além de não haver suspense nenhum, a história é sobre fatos passados; e se não se encaixa nesses dois não pode se encaixar no último, que é a junção de ambos. Além disso, a regra 3 diz que *o amor não tem lugar no romance policial*, e história d'*A mulher que matou os peixes* é inteiramente para falar do amor que ela sente pelos animais e se inocentar do crime que ela mesma se acusou (*Eu sempre gostei de bichos*), recorda seus antigos bichos de estimação, às vezes confessa não gostar de alguns como ratos e baratas mas diz ter pena deles por não serem amados. Ao falar da barata diz: [...] *que pena me causa. Ninguém gosta dela, e todos querem matá-la*. E quanto à regra 8, não há solução, o problema é se os leitores perdoam ou não o que ela fez, portanto a solução quem vai dar é o leitor.

No conto "O corpo" (*A via crucis do corpo*) acontece algo semelhante, também há a diluição do gênero policial, não é o próprio narrador o assassino como em *A mulher que matou os peixes*, mas ele é cúmplice assim como o leitor, pois a história é colocada de certa forma a dar razão às assassinas, que contam com o apoio de Deus: *Deus manda*, e absolvição dos policiais. A história é a seguinte: um homem bígamo que era casado com uma mulher gorda (Beatriz) e uma magra (Carmem), formando um triângulo amoroso que "são três que são quatro" (oposições) porque o homem (Xavier), insaciável que era, arruma uma prostituta, é assassinado por vingança pelas duas mulheres que não se conformam com a traição (ironia). Depois de assassinar Xavier, elas enterram o corpo no jardim e por idéia da romântica Beatriz (ironia novamente), plantam flores em cima do túmulo. Para se satisfazerem sexualmente, assim como faziam quando Xavier ainda estava vivo, *apesar de não serem homossexuais, [elas] se excitavam uma à outra e faziam amor*<sup>20</sup>.

O suspense presente na narrativa vem tomado pelo tempo da história previsto por Eco. Narrado como em câmara lenta, em ritmo lento de destrinchamento das entranhas trazendo detalhes à primeira vista sem sentido para a cena, bestializados, a morte de Xavier "acontece" e junto à colocações em senso comum sobre o tempo, o dia e o clima. Os policiais não descobrem o crime, as assassinas é que confessam e mostram onde está o corpo do morto, e no final, ao invés de punição, as assassinas são apenas mandadas para outra cidade para que não *dêem maior amolação* aos policiais. A

<sup>20</sup> LISPECTOR, 1998, p. 23;

solução é aparentemente banal, como a história é banal e a superfície lisa da linguagem. Entretanto, a metáfora do *corpo* é a tomada a todo o tempo: os personagens vivem o corpo; comem, fazem sexo, dormem, acordam, automaticamente, sem questionar seus lugares ou posições. Carmem e Beatriz, banalizadas, dominadas fisicamente por Xavier surpreendem e resolvem entre si o problema de traição dele com uma terceira que é a quarta do triângulo; a polícia, ao localizar o corpo, age contrariamente ao previsto em *com polícia não se brinca*, citado na linha anterior do conto.

O corpo do morto é o corpo da própria escritura do gênero, como já encenado em *A mulher que matou os peixes* e *O mistério do coelho pensante* (no caso deste não há solução para o enigma, ao final, à maneira do que acontece de *nonsense* ao final de *O corpo*).

Arêas, sempre pensando nesse universo “rebaixado” de *A via crucis do corpo* como um momento revivificador do projeto clariciano, de experiência mesmo para a configuração de *A hora da Estrela*, coloca que:

[...] a narração segue o processo de transformar uma situação inicial de conformismo mediante um ato caracterizado por uma palavra, que nasce unida ao corpo. A situação inicial defende um modelo social ou psicológico, no qual a cada um é atribuído determinado papel. A palavra usada revoluciona semelhante ordem. Supõe uma linguagem esquecida pelo sujeito, algo que se passa nos bastidores da história, além dos muros da ‘organização’, e que pode ser resumida na infância, motivo de grande parte dos textos de Clarice, não como ‘lugar’ de inocência ou felicidade utópica, mas principalmente como possibilidade de invenção.<sup>21</sup>

E conclui que o *movimento é o do labirinto circular descrito pelo corpo*, a cada conto, em tom farsesco e patético, à flor da pieguice. Por exemplo, ressalto que nas noites posteriores à morte de Xavier, as duas mulheres estavam muito tristes, mal comiam, mas foram comprar vestidos pretos para a ocasião. O livro francês de receitas é rasgado por Carmem, que sempre se ocupara da cozinha, mas o livro em castelhano é guardado *porque nunca sabia se ainda não seria necessário*. Assim, o automatismo funcional e físico que caracteriza os personagens-tipo das narrativas

<sup>21</sup> ARÊAS, 2005, p. 61-62;

1. 本報自創刊以來，承蒙各界人士之厚愛，業務日見發達。茲為擴大服務起見，特在各地增設分銷處，以便讀者訂閱。凡欲訂閱者，請逕向各分銷處接洽，或逕向本報編輯部接洽均可。本報訂閱費如下：  
 (1) 本埠：每月一元，半年六元，全年十二元。  
 (2) 外埠：每月一元二角，半年七元二角，全年十四元。  
 (3) 國外：每月二元，半年十二元，全年二十四元。  
 以上各費均含郵費。訂閱者請將款項匯至本報編輯部，或逕向各分銷處繳款。本報地址：本市中山路123號。電話：1234。本報代售處：本市各大書報社、文具店、雜貨店均有代售。

2. 本報為便利讀者起見，特在各地增設分銷處。凡欲訂閱者，請逕向各分銷處接洽，或逕向本報編輯部接洽均可。本報訂閱費如下：  
 (1) 本埠：每月一元，半年六元，全年十二元。  
 (2) 外埠：每月一元二角，半年七元二角，全年十四元。  
 (3) 國外：每月二元，半年十二元，全年二十四元。  
 以上各費均含郵費。訂閱者請將款項匯至本報編輯部，或逕向各分銷處繳款。本報地址：本市中山路123號。電話：1234。本報代售處：本市各大書報社、文具店、雜貨店均有代售。

3. 本報為便利讀者起見，特在各地增設分銷處。凡欲訂閱者，請逕向各分銷處接洽，或逕向本報編輯部接洽均可。本報訂閱費如下：  
 (1) 本埠：每月一元，半年六元，全年十二元。  
 (2) 外埠：每月一元二角，半年七元二角，全年十四元。  
 (3) 國外：每月二元，半年十二元，全年二十四元。  
 以上各費均含郵費。訂閱者請將款項匯至本報編輯部，或逕向各分銷處繳款。本報地址：本市中山路123號。電話：1234。本報代售處：本市各大書報社、文具店、雜貨店均有代售。

4. 本報為便利讀者起見，特在各地增設分銷處。凡欲訂閱者，請逕向各分銷處接洽，或逕向本報編輯部接洽均可。本報訂閱費如下：  
 (1) 本埠：每月一元，半年六元，全年十二元。  
 (2) 外埠：每月一元二角，半年七元二角，全年十四元。  
 (3) 國外：每月二元，半年十二元，全年二十四元。  
 以上各費均含郵費。訂閱者請將款項匯至本報編輯部，或逕向各分銷處繳款。本報地址：本市中山路123號。電話：1234。本報代售處：本市各大書報社、文具店、雜貨店均有代售。

5. 本報為便利讀者起見，特在各地增設分銷處。凡欲訂閱者，請逕向各分銷處接洽，或逕向本報編輯部接洽均可。本報訂閱費如下：  
 (1) 本埠：每月一元，半年六元，全年十二元。  
 (2) 外埠：每月一元二角，半年七元二角，全年十四元。  
 (3) 國外：每月二元，半年十二元，全年二十四元。  
 以上各費均含郵費。訂閱者請將款項匯至本報編輯部，或逕向各分銷處繳款。本報地址：本市中山路123號。電話：1234。本報代售處：本市各大書報社、文具店、雜貨店均有代售。

eróticas/pornográficas padrão, Clarice transforma em *pathos* do próprio conto, num exercício em que a banalidade se torna estranha a si mesma, e os bordões esgotados de sentido, repetidos diante do não-ter-o-que-dizer, tematizam o próprio gênero composto sob encomenda: *Puseram o corpo dentro da cova, cobriram-no com a terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco*<sup>22</sup>.

Isso se configura também no fato de que o narrador fala na dificuldade em fazer algo por encomenda. Quando Xavier descobre que as duas mulheres, Carmem e Beatriz, *faziam amor* enquanto ele estava no trabalho, e pede a elas que façam na frente dele *Mas, assim encomendado, terminou em nada*, porém depois, *sem encomenda, as duas foram para a cama e com sucesso*.<sup>23</sup>, aparece de novo à questão da escrita por encomenda, tal qual em "Miss Algrave".

Como se vê, sob a aparência do clichê, do tido como pornográfico, *nonsense*, medíocre, deseroizado, está o questionamento da própria escrita do gênero, e o que me interessa: o leitor previsto, encenado, é o cúmplice do crime e das criminosas, desde o início colado à cena pela perspectiva destas.

Quando Todorov escreveu sobre a tipologia da narrativa policial, deixa clara a dificuldade dos clássicos em enquadrar uma obra em um ou outro gênero:

Ao estudo dos gêneros vem juntar-se uma dificuldade suplementar ligada ao caráter específico de qualquer norma estética. A grande obra cria, em certa medida, um gênero novo, e ao mesmo tempo transgride as regras do gênero que eram válidas antes do seu aparecimento. [...] Poderíamos dizer que todo o livro notável estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; e a do gênero que ele cria.<sup>24</sup>

Na obra de Clarice esse fator transforma-se no seu tema. Além de suas histórias raramente terem um enredo com começo, meio e fim segundo os cânones narrativos tradicionais. Deste modo, o estudo da produção literária de Clarice indica um

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*;

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*;

<sup>24</sup> TODOROV, 1979, p. 58;

projeto crítico em relação aos padrões institucionalizados da escrita literária e da figuração da própria vida cotidiana em geral. E através de seus narradores, que estão sempre contestando a linguagem literária padronizada, o leitor é encaminhado para o que deseja ser interpretado, ao leitor-modelo do gênero é proposta uma outra atitude, de cúmplice, à medida em que os procedimentos de composição dos textos vão se tornando tensamente mais visíveis e a autoria vai se configurando no próprio fazer.

Clarice faz muitas perguntas para o leitor, para juntos trilharem os passeios inferenciais, conforme percebo em *A mulher que matou os peixes*, e não tem muita paciência para fazer rodeios em torno das histórias, tenta adiar o clímax, mas logo em seguida acelera e vai logo ao que interessa. Em “Miss Algrave”, por exemplo, ela tenta fazer um suspense, chega a um *embora* e resolve adiá-lo aumentando a curiosidade do leitor-modelo, fala mais um pouco da vida da protagonista Ruth e diz *O embora.*, e aí ela entra no desfecho. Em outros contos como aquele “O corpo”, a narradora começa falando do cotidiano da família do bígamo Xavier e impacientemente diz: *Até que veio um certo dia.*, o mesmo ocorre em “Via crucis”, quando a narradora introduz o clímax da história com um *Então aconteceu.*

No conto “Alvorço de festa no céu” do livro “infantil” *Como nasceram as Estrelas*, o narrador chega a colocar explicitamente sua impaciência: *Para encurtar a história*, transparecendo seu processo de escrita e mostrando que essas explicações, esses rodeios em torno do grande acontecimento nem sempre são a fórmula adequada e mais eficiente de solucionar a questão posta pela narrativa.

## b) Em relação à tradição literária brasileira

Sem nenhuma preocupação em mostrar uma linha evolutiva para o enfoque sobre o leitor, mas apenas para situar a relação que a obra clariciana mantém com a tradição literária brasileira, posso dizer que não é inédita a busca de cumplicidade com o leitor demonstrada pela escritora, mas a forma de surpreendê-lo enquanto leitor-modelo de um gênero, apresentando seus textos como se fossem rascunhos, sem a menor preocupação de correção anterior e tornando esse leitor tão engajado quanto o narrador ou a voz autoral pelo inacabamento e o “fracasso” de tais textos, é o procedimento que me interessa.

Em *A formação da leitura no Brasil* Lajolo e Zilberman (1998), fazem um estudo da História de Leitura no Brasil, tomando o leitor como sujeito da História brasileira e não como estratégia textual, conforme a perspectiva do meu trabalho. Entretanto, as autoras fazem considerações bastante pertinentes para situar Clarice em comparação a duas importantes e diferentes maneiras de se tratar o leitor, para elas, embora já na Europa o leitor fosse textualizado desde o século XVII, é na ficção romântica que o Brasil vai encenar um primeiro diálogo com o público.

No Romantismo brasileiro, tomando José de Alencar por exemplo, a voz autoral mostra-se amável, uma amiga tentando conquistar o afeto e o interesse do leitor para sua obra, buscando causar no mesmo uma espécie de identidade com os personagens e a história narrada, bastante significativa diante do projeto romântico em nosso país, que tinha como objetivo principal a sedução para a formação de um público leitor nacional. Para exemplificar essa relação, vejamos um trecho do Prólogo da Primeira Edição de *Iracema* (1865):

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmuros do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros [...] Acolha,

pois esta primeira mostra para oferecê-la a nossos patrícios a quem é dedicada. Este pedido foi um dos motivos de lhe endereçar o livro; o outro saberá depois que o tenha lido.<sup>25</sup>

Através da encenação escrita da oralidade (um procedimento que Clarice também adota no “Explicação”, mas de maneira totalmente diversa), o leitor previsto é o do Rio de Janeiro, e o narrador lhe apresenta a cena do Ceará como literária. Para chamar o leitor e fazer esta apresentação, o autor endereça a obra como se fosse a um primo (Jaguaribe, primo verdadeiro de Alencar. O curioso é que a carta “endereçada” ao mesmo se tornou parte da obra desde a primeira edição), e o trata carinhosamente como *Meu amigo*, anunciando a tutela do narrador para com o leitor.

Ele dá ordem e instrução: *Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado*. Ele se compromete para o fim da obra, estimula o suposto leitor iniciante brasileiro para chegar ao fim: *Na última página me encontrará de novo; então conversaremos a gosto, em mais liberdade do que teríamos neste pórtico do livro, onde a etiqueta manda receber o público com a gravidade e reverência devida a tão alto senhor*. Demonstrando interesse pelo leitor e ao mesmo tempo, chamando a atenção do destinatário para a continuidade do relato ou para a introdução nele de novos elementos, configuram um narrador que tutela o leitor de modo paternalista, receoso de que a leitura, à menor dificuldade, seja posta de lado.<sup>26</sup>

Nota-se no Prólogo, que é montada uma cena de introdução ao novo valor estético que elege a cor local como critério para se alcançar a identidade nacional desejada:

Que lhe falte hospitalidade, não há temer. As auras de nossos campos parecem tão impregnadas dessa virtude primitiva, que nenhuma raça habita aí, que não a inspire com o hálito vital. Receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus.

<sup>25</sup> ALENCAR, José de. Prólogo da Primeira Edição de *Iracema*. São Paulo: Ática, 1996;

<sup>26</sup> LAJOLO & ZILBERMAN, 1998, p. 19;

Na obra, a voz autoral busca uma identidade com o leitor, cavada na identidade que este pode ter com o narrador e/ou com o personagem (o filho mestiço da índia Iracema com o branco, estrangeiro Martim, é o retrato, a origem do leitor brasileiro previsto).

Aqui a cena narrativa é montada e narrador (nesse Prólogo totalmente identificado com a voz autoral) e leitor são colocados como cúmplices fora da cena do texto, dos acontecimentos do romance. A cumplicidade buscada é proposta pelo narrador – dono do texto – para o leitor, do qual espera receptividade e identidade, e se encena fora do enredo de *Iracema*.

Com Machado de Assis a relação de cumplicidade narrador-leitor começa a despontar, porém de forma comprometida:

Julgamentos equivocados são desmentidos apenas pelo narrador que, ao usar e abusar da onisciência torna o leitor testemunha privilegiada. Privilégio, no entanto, que depende sempre do gesto tutelar do narrador, já que o leitor, deixado a seu próprio critério, toma o bonde errado; cabe àquele, pois, corrigi-lo, direcionando-o para a conclusão correta.<sup>27</sup>

Esta maneira tutelada com que o leitor é tratado serve principalmente para colocar o narrador em posição mais madura com relação ao mesmo. O leitor de Machado necessita da pedagogia porque é leitor-modelo convencional do Romantismo e busca identidade com o personagem ou o narrador, como era com Alencar, por exemplo. Ele é leitor em formação, inexperiente, mas não é mais tutelado infantil e excessivamente, por isso ele é enfocado como o *verme* que rói as páginas. Se romântico, é um parasita do texto, pois não reflete sobre o que lê, apenas rói, conforme pode ser notado no capítulo XVII de *Dom Casmurro* (1899): - *Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos.*<sup>28</sup>

Com o narrador machadiano maduro a identificação temática ou empírica entre leitor e personagem ou narrador não existe mais. Segundo Lajolo e Zilberman: *A identificação é substituída pela pedagogia, e o leitor converte-se no bom*

<sup>27</sup> LAJOLO & ZILBERMAN, 1998, p. 37;

<sup>28</sup> ASSIS, 1998, p. 35;

*aluno que vai acompanhar as pegadas designadas pelo mestre de leitura.*<sup>29</sup> digo que uma pedagogia de alto nível.

Ele encena uma escrita para o leitor literário já iniciado pelo Romantismo. E quer deslocar a relação de dependência dos sentidos. Cita personagens de outras obras literárias sem introduzir raciocínio ou explicar a citação. Isso se dá com a *Iliada* de Homero, por exemplo, ainda falando de *Dom Casmurro*: o leitor previsto já sabe quem é Aquiles e qual o trecho citado: *"Ele fere e cura"* Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito.<sup>30</sup> Tratando da cena famosa em que Aquiles cura Pátroclo em Homero, o narrador machadiano abre o diálogo com a obra deste sem anunciá-lo, para tratar da cena atual de sua obra, continuação do capítulo anterior, concluído com a mesma frase com que inicia o capítulo XVI. E mais, a sugestão da maneira proposta de se ler a tradição ocidental vem na superfície despropositadamente anunciada, quando o capítulo XVII é concluído: *Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse ainda um modo de roer o roído*<sup>31</sup>. Ou seja. Para se *roer o roído*, digerir o sentido já dado pelo narrador, é silencioso e demorado. Portanto, não há necessidade de explicações a respeito, o leitor não é principiante, necessitado de um narrador excessivo de informações, permissivo, autoritário ou tolerante como no Romantismo.

Na obra de Clarice não será visto nem o narrador "amigo" do Romantismo, nem o narrador mestre de Machado, isto se anuncia por exemplo no conto (citado) "Por Enquanto", quando a narradora diz: *Por falar em Machado estou com saudade dele. Parece mentira mas não tenho nenhum livro dele em minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez*<sup>32</sup>. É como se ela sugerisse: não espere de mim uma sedutora de leitores como no Romantismo (José de Alencar) nem o tom experiente com que Machado de Assis trata seus leitores, como se ele fosse o mestre e seus leitores os aprendizes que usam o texto para apreender ensinamentos.

Em Clarice temos um leitor: *Não mais tutelado, nem mais parceiro menor a ser seduzido, mas agora efetivamente cúmplice.*<sup>33</sup> Conforme vimos desenvolvendo, aqui o leitor não é tratado como menor, mas em tom de paridade com o

<sup>29</sup> LAJOLO & ZILBERMAN, 1998, p. 33;

<sup>30</sup> ASSIS, 1998, p. 35;

<sup>31</sup> Idem, ibidem;

<sup>32</sup> LISPECTOR, 1998, p. 47;

<sup>33</sup> LAJOLO & ZILBERMAN, 1998, p. 57;

autor, se o leitor não sabe o que está acontecendo com o texto, com o gênero tradicional apresentado de forma destorcida pelo autor, este também não sabe de nada, e assim se constrói esta cumplicidade, no “fracasso” e no rebaixamento.

Esse rebaixamento é aspecto marcante em quase todas as obras de Clarice, é o gosto pelos seres frágeis, pelo bestial, isto também pode ser entendido como treino de recepção de Clarice para chegar a *A hora da Estrela*, cuja protagonista Macabéa se configura como um coroamento dessa marginalidade preferencial, pois nos contos de *A via crucis do corpo*, dos quais há o exemplo de “Miss Algrave” ou em *A vida íntima de Laura* (Infantil), há personagens tidas por *burrinhas*, que incredivelmente conseguem uma reviravolta na busca de sua identidade. Metaforicamente se relacionam com seu processo de escritura em sua opção pelos “subgêneros” literários. Laura, a galinha, apesar de botar ovos perfeitos não é considerada esperta pela narradora, mas consegue driblar a morte enganando a cozinheira, fazendo-se passar por outra galinha. Da mesma forma Ruth Algrave, uma moça tida até então como uma santa, uma virgem que odiava qualquer coisa que fizesse apologia a sexo, a partir de um inusitado encontro com um ser de Saturno, descobre a sexualidade, muda totalmente seus conceitos, e passa a gostar de tudo que era contra: carne, sexo, detestava os cachorros que cruzavam em pleno parque e outros animais que faziam o mesmo publicamente sem o menor pudor, que *eram bestiais demais para o seu gosto*. Depois do encontro com Ixtlan *sentia-se bestial. Não tinha mais nojo de bichos*, não freqüentava mais a igreja, agora se sente realizada e abandona seu emprego de datilógrafa (como Macabéa) para tornar-se prostituta se oferecendo até mesmo para seu chefe enquanto aguardava a próxima lua cheia (bordão de narrativa popular) quando Ixtlan viria novamente, e quando isto acontecesse *tomaria um banho purificador* e ficaria pronta para seu amor. Também eram aparentemente incapazes de qualquer reação as personagens Carmem e Beatriz de “O corpo”, que como Ruth Algrave e Laura, surpreendem o leitor-modelo assassinando o marido.

Em “Ele me bebeu”, um conto com título parecido com os de contos de terror, há ironicamente a história de uma prostituta amiga de um homossexual, que além de seu amigo, é seu maquilador e que se interessa pelo mesmo homem que ela. Diante da competição o maquilador (Sérgio) vai apagando (bebendo) seu rosto até que ela se percebe totalmente sem expressão. A solução subjetiva encontrada pela autora, sem

qualquer auxílio do sobrenatural, é fazer jus ao nome, Aurélia Nas-ci-men-to, lavar o rosto e renascer. Quando Sérgio apaga seus traços faciais é como se ele tirasse sua máscara, assim como a menina do conto “Restos de Carnaval”, de *Felicidade Clandestina* que vê na máscara, na fantasia de carnaval a oportunidade de *ser outra que não eu mesma*<sup>34</sup>, mas de repente, no grande momento de sua vida em que pela primeira vez usaria uma fantasia, sua mãe piora o estado de saúde e ela é enviada à farmácia para buscar-lhe os remédios, a máscara já não faz o menor sentido, não tem graça nenhuma.

A máscara que essas personagens experimentam talvez seja a mesma que Clarice usa quando conta uma história apenas como aparentemente inofensiva, usando personagens e enredo aparentemente simples, figurando o banal e que somente um leitor atento a suas estratégias (o de segundo nível, para Eco) consegue enxergar o que se lê sob essa casca de simplicidade.

No conto “Praça Mauá” temos novamente a rivalidade entre uma prostituta e um homossexual: Luísa que tem por nome de “guerra” Carla, apesar de casada ganha a vida dançando e enganando o marido numa boate chamada *Erótica*. Lá conhece um homem atraente e seu amigo, ao ver a paixão recíproca entre ambos, vingasse de Carla atacando sua feminilidade, pois mesmo sendo muito bonita, aparência feminina, Celsinho a acusa por não saber nem fritar ovos, e usa isto para atingi-la, já que ela era aparentemente perfeita, era necessário buscar algo que desfizesse tal feminilidade idealizada. A questão do codinome também remete a tentação da obra clariciana publicada sob pseudônimo, conforme já falamos anteriormente.

No “A língua do ‘p’”, (aquele dedicado a Nelson Rodrigues, quando publicado no *Jornal do Brasil*), a personagem é composta contrariamente às personagens “bobinhas” de outros contos. Dessa vez é estudada e esperta, que entende a língua estranha de dois rapazes que estão viajando no mesmo trem que ela. E ela que é uma professora de inglês, ainda virgem, diante da ameaça de morte ou de estupro, faz-se de prostituta, ao ouvir dois rapazes usando um tipo de linguagem infantil conhecida pela mesma como a língua do “p”, mas o bilheteiro não entende o que está acontecendo, confunde-a com uma prostituta de verdade, a denuncia ao maquinista, que chama a polícia e a prende. Para surpresa dela própria, descobre que gostou de fazer-se de puta,

<sup>34</sup> LISPECTOR, 1998, p. 27;

que quer ser puta, ou melhor que é puta. Encenada novamente a questão do pagamento pelo serviço, da mais-valia, da mão de obra explorada, tal como a própria escritura do livro, anunciada já na citada “Explicação”: *Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração.*<sup>35</sup>

Os quatro contos anteriores tematizam a prostituição, todos tratados de forma diferente, todas as personagens viviam monotonamente e de repente um fato extraordinário ocorre e faz com que elas parem e pesem sobre suas condições, à medida que o mesmo a ser feito é sugerido de outras maneiras para o leitor. Em “Melhor que arder” há uma situação parecida, mas não se trata de prostituição, Clara é uma freira que vive mortificando seu corpo para castigar-se por tanto desejo e fogo, fica em aberto se ela manteve relações com o padre que a aconselha a casar. Mas isso pode ter sido possível porque a narradora diz que ao confessar-se para o padre, Clara diz ter depilado as pernas, pois como é portuguesa possui muitos pêlos no corpo e o padre imagina como seriam as suas pernas. Depois dessa confissão, ela começa a chorar frequentemente pelos cantos, engordar mesmo comendo pouco e recusa-se a esperar mais tempo para sair do convento. Acaba saindo do convento, casa-se com um português rico e logo depois da lua de mel volta grávida. Mas não sabemos se é de seu marido ou do padre. O bordão popular “melhor casar do que arder”, segundo Arêas, encontra aqui o seu desdobramento com final feliz. O corpo, desta vez, é mortificado, o prazer lhe é negado, ele precisa ser estoicamente torcido para a eliminação das paixões. Mas não sucumbe. O desfecho romântico com a resolução do *Tiveram quatro filhos, todos homens, todos cabeludos*, põe-se dramaticamente ao início, assustador e chocante, tematizando entre os contos eróticos a vida da Madre Clara: *Era alta, forte, cabeluda. Madre Clara tinha buço escuro e olhos profundos, negros.*

Na coletânea estão presentes também três textos que primeiramente apareceram como crônicas, que são: “O homem que apareceu”, no qual a narradora se depara com Cláudio Brito, um poeta transformado em lixo humano, e relativiza o fracasso: *Mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira.*; “Dia após dia”, em que ela continua acenando para o baixo valor da literatura de inspiração. Neste conto a voz autoral radicaliza a visibilidade do

<sup>35</sup> LISPECTOR, 1998, p. 11;

procedimento para o leitor: *Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? Que se dane, tenho mais em que pensar.*<sup>36</sup>

Essa radicalização já se dá no título e no trecho: “Dia após dia” é o conto escrito no dia 13 de Maio, dia da Abolição dos Escravos que narra a história circular ocorrida no dia 12, Dia das Mães. A solução estética tem dicção de crônica e diz tudo: *Viva a feira livre! Viva Cláudio Brito! (Mudei de nome, é claro. Qualquer semelhança é mera coincidência). Viva eu! Que ainda estou viva.* E logo após: *E agora acabou!*<sup>37</sup>

*Viva a feira livre!*: é a segunda-feira, o dia comum, o nada especial. Ela começa o conto anunciando: *Segunda-feira. É dia de feira livre.*

*Viva Cláudio Brito!* O escritor anônimo, o poeta não festejado, não canônico, ao contrário, fracassado, como ela, se sentia ao ser criticada por alguém quando contou que estava escrevendo pornografia por encomenda.

*Viva eu! [...]* *E agora acabei!* : após brincar com a noção de verossimilhança da narrativa televisiva e de massa replica: *Viva eu! que ainda estou viva!* Não a tradição passada.

Em “Por enquanto”, a voz autoral chega a ser cruel: *Como ele não tinha nada a fazer, foi fazer pipi. E depois ficou a zero mesmo.* Ato contínuo, alerta que a vida tem dessas coisas, de vez em quando não sobra nada dentro da gente. Mas é bom prestar atenção porque isso só acontece enquanto se vive. Neste, entra-se em contato com uma narradora que se mostra totalmente descontraída, sem a menor preocupação com “escrever bonito”, acha lindo o poema de Cláudio Brito: *Era simplesmente uma beleza. Misturava palavras com as maiores delicadezas.*

Fazendo-se de quem não sabe o que escrever, contra a idealização de autoria e da leitura de novo, escreve sobre a falta de inspiração, a falta de ter o que dizer/fazer, deixa transparecer uma narradora que:

<sup>36</sup> LISPECTOR, 1998, p. 50.

<sup>37</sup> Idem, p. 53;

[...] teoriza sem parar sobre a própria busca, experimenta falar sobre o nada e para ninguém, angustiando-se e rebelando-se, quebrando e mergulhando as histórias às vezes no ponto de fusão do significado, caminhando na corda bamba, fabricando o futuro (da ficção) 'como uma aranha diligente', conforme diz em 'Água viva'<sup>38</sup>.

Mostra-se cansada: *Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebe os fluidos*<sup>39</sup>, quebrando a idéia do escrever romanticamente por inspiração e sobre temas nobres, confessa de novo escrever por dinheiro. E quanto mais angustiada, a narrativa em colapso, mais ela parece pedir a ajuda do leitor, conversando com o mesmo como se ele estivesse ao seu lado: *Vou comer. Depois eu volto, vou mudar de roupa, Até já, Já comi. Estava ótimo*, fala do calor, convoca os nomes da música do momento e clássicos da literatura misturando sugestivamente atualidade e tradição: Chico Buarque, Tom Jobim, Caetano Veloso e Machado de Assis, e ironicamente usa uma expressão arcaica *para o meu gáudio* para depois dizer que não costuma usar esse tipo de expressão porque acha *muito esquisito*, rebaixando não só Machado, mas José de Alencar também, dizendo não possuir nenhum livro do primeiro e não se lembrar de ter lido o segundo. Novamente a idéia já prevista nas epígrafes de que o leitor-modelo de seu texto não deve esperar encontrar em sua obra algo que se relacione ao cânone da literatura nacional. Nas epígrafes ela fez o mesmo com a Bíblia. E de repente (grande novidade!), sem mais nem menos, resolve ligar a televisão e ponto final.

De novo a encenação indireta que é direta, na medida em que o leitor-modelo do gênero à maneira da narrativa romântica, tutelado pelo narrador teleológico e demiurgo, vê-se de frente com um narrador rebaixado a propósito, como o universo todo da narrativa aparece sem motivo, na medida em que o leitor-modelo machadiano intelectualizado, convocado para a cena do conto, vê-se de frente com um narrador sagaz e irônico, com a sua mesma e famosa "pena da galhofa": *De vez em quando fico*

<sup>38</sup> Idem, p. 45;

<sup>39</sup> LISPECTOR, 1998: 46;

meio machadiana.<sup>40</sup> Mais abaixo: *Carne fraca e eu não li todos os livros*.<sup>41</sup> Encerra o parágrafo machadianamente em francês: *La chair est triste*, e vai fumar.

De certo modo, o “Por enquanto” – a idéia do intervalo temporal – aparece com o mesmo sentido anunciada aos nomes de Chico Buarque e Caetano Veloso, à época compositores que batiam de frente com a ditadura militar no contexto do Brasil dos anos 70. Parece haver aqui novamente o impasse, o nó que ainda nesses textos não se desata: a figuração literária da realidade. “Por enquanto, leitor, escrevo assim, insiro assim”, parece ser o dito.

Em “Dia após dia”, continuando o drama do texto acima, temos uma narradora cuja inspiração ainda não voltou e que através da voz do personagem Manuel, pois como diz Waldman, o narrador de Clarice *na medida em que se identifica extremamente com as personagens, ele diz o que elas diriam, e o que elas dizem em discurso direto é o que o narrador poderia dizer*<sup>42</sup>. Assim vejo com a analogia entre literatura e *neurose de guerra*, atribuída a Cláudio Brito: todos nós temos nossos motivos recorrentes, nossas insuportáveis dores e limites. A escritura do conto, emperrada no momento, vem significar o mesmo. Quanto à sensação de derrota aparente do personagem Cláudio Brito decepcionado com a literatura a narradora, *todos nós sofremos de neurose de guerra*<sup>43</sup>,

[...] a loucura do poeta ou do poema, diz-nos ‘A via crucis do corpo’, já não é divina ou coisa semelhante, é simplesmente ‘neurose de guerra’. As mesmas preocupações também unem os dois personagens: certeza do fracasso, falta de dinheiro, desilusão e desprezo pela atividade literária<sup>44</sup>

Cada vez mais preocupada com o fazer literário, a narradora mistura vários registros como quem está conversando oralmente e de repente muda de assunto. Começa falando de Cláudio Brito. Fala de uma amiga que suspeitava estar com câncer, depois fala que precisa de dinheiro para trocar as pilhas do rádio e comprar flores. Logo

<sup>40</sup> Idem, p. 47;

<sup>41</sup> Idem, ibidem;

<sup>42</sup> WALDMAN, 1992, p. 52;

<sup>43</sup> LISPECTOR, 1998, p. 50;

<sup>44</sup> ARÊAS, 2005, p. 61;

em seguida fala de uma conferência para a qual foi convidada a participar e de como gosta de ganhar presentes. Conta a história da menina Nicole. Em seguida, voltando ao assunto de Cláudio Brito, despede-se simplesmente.

“Ruídos de passos” e “Mas vai chover” retratam uma sexualidade reprimida tradicionalmente, tida como vergonhosa, que é a da velhice. Neste sentido passa ser a temática da sexualidade feminina, em várias nuances e idades, a tônica do livro como um todo. No primeiro conto há uma senhora de oitenta e um anos de idade que após ir ao ginecologista por sentir *vertigens de viver*, descobre que ainda pode sentir prazer e após recomendação médica vergonhosamente masturba-se para satisfazer-se. No segundo conto, há uma mulher um pouco mais nova, de sessenta anos, que apaixonou-se por um jovem de dezenove e para tê-lo ao seu lado dá a ele tudo o que ele quer: carro, paga hotel de luxo, roupas caras, dá dinheiro, tudo para que ele a satisfaça sexualmente, mas um dia cansado de aturá-la, ele a abandona. As duas senhoras são vistas como frágeis, intocáveis e que devem se resguardar para a morte. Ter prazer nem pensar, ou melhor, só se for solitariamente.

De saída, logo na abertura do primeiro parágrafo de “Mas vai chover”, o leitor é apresentado ao argumento do conto: *Maria Angélica de Andrade tinha sessenta anos. E um amante, Alexandre, de dezenove anos.*<sup>45</sup> A analogia entre opostos é explicitada: Maria Angélica tinha sessenta anos e tinha um amante. Maria Angélica tinha sessenta anos e esse amante tinha dezenove. Em consonância com o início irresoluto apresentado na saída a resolução final não choca: o conto se fecha com o pensamento mudo de que após Maria Angélica ser abandonada por Alexandre, reflete: - *Parece – pensou – parece que vai chover.*<sup>46</sup>

“Antes da ponte Rio-Niterói” é um conto que começa com um *Pois é*, a própria narradora se diz confusa, diz que as realidades do conto são inventadas, que a narradora *Adivinha a realidade*, se perde durante a narrativa *mas onde estava eu, que me perdi?*, repete as frases para ver se simplifica, e faz várias perguntas ao leitor *mas que é que posso fazer?/ [...] não é mesmo?/ Como é que sei?/ Adivinhem com quem?*, etc., que de acordo com Arêas imitam um pouco o “O que é, o que é?” das adivinhas.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> LISPECTOR, 1998, p. 75;

<sup>46</sup> Idem, p. 79;

<sup>47</sup> Idem, p. 59;

O conto tem por assunto a traição do pai de uma doente (que perde o noivo ao descobrir que ficaria aleijada e morre três meses depois) com a mulher do médico. O noivo (Bastos) que abandonara a pobre moça doente tinha uma outra mulher. Por ciúme esta mulher despeja água fervendo no ouvido dele, e ele que não perdoava defeitos físicos fica surdo. E o pai da morta continua sendo amante da mulher do médico, a mulher dele sabia, mas nada fazia.

Na verdade, a performance de “embolação” que assume a escrita desse conto assume o gesto de uma paródia descarada das narrativas românticas, formadas pelo típico triângulo amoroso, que Clarice figura como um labirinto sem saída, uma ciranda, à moda da “Quadrinha”, de Drummond: *Enquanto isto a menina de dezessete anos morta há muito tempo, só deixando vestígios na mãe desgraçada. E se me lembrei fora de hora da mocinha é pelo amor que sinto por Jandira.*<sup>48</sup>

A dedicatória da primeira versão a Nelson Rodrigues refere-se possivelmente à atmosfera freudiana do conto, além do rebaixamento do tema, dos personagens e do enredo que não por acaso narra a história acontecida **sob a Ponte**.

O tom paródico vai ao limite, por exemplo, quando a morte da heroína aleijada é tematizada: [...] *a morte é de grande escuridão. Ou talvez não. Não sei como é, ainda não morri, e depois de morrer nem saberei. Quem sabe se não tão escura. Quem sabe se é um deslumbramento. A morte, quero dizer.*<sup>49</sup> O dramalhão recebe tratamento cômico, o que comoveria se torna o motivo do riso.

Considerando tudo isso, posso dizer que a relação de Clarice com a tradição literária brasileira vai se dar radicalmente mesmo.

Por um lado, tem raízes profundas o fato de que os impasses para se narrar e representar o real são trazidos para dentro do próprio literário, como uma radiografia do corpo da escritura. Esse procedimento-padrão na escritura clariciana se torna uma chave para *A Via Crucis do Corpo*, e todo o seu *corpus* tardio, porque é lugar de testar a recepção para as experiências narrativas de que tratei até agora. O leitor projetado aparece aqui também como uma figura chave do seu universo nesse sentido. Através do discurso direto livre sua voz é personificada pelas crises do narrador e dos

<sup>48</sup> LISPECTOR, 1998, p. 59;

<sup>49</sup> Idem, p. 58;

personagens. A obra encena uma composição descomposta, que assume e alegoriza o que até então a Literatura Brasileira tinha tentado no geral solucionar esteticamente de fora primeiro, construindo universos ficcionais já pacificados.

Por outro lado, encantadoramente, a tradição literária brasileira passa também para dentro dos textos claricianos em *A Via Crucis do Corpo*, e um fio que aponta para e ao mesmo tempo costura tudo isso é a projeção do leitor-modelo.

Questões como o preconceito em se escrever por encomenda; construção do personagem ambientado na nossa realidade e que tivesse caráter universal; o lugar pouco cômodo de enunciação do narrador de nossa literatura diante de um público elitista e elitizado, porém pouco formado em tradição, são transformados no material de criação dos contos: ela aceita a encomenda do mercado, mas cumpre claricianamente com o pedido do freguês.

### c) Em relação ao projeto da escritura clariciana

Lembrando a estreia de Clarice, Antonio Candido assinalaria que:

Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário.<sup>50</sup>

Logo após a publicação da primeira obra literária de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1943), Candido escreveu para o jornal *A Folha da Manhã*, o artigo intitulado *Tentativa de Renovação*<sup>51</sup> para falar de seu *choque* ao ler tal romance. O autor fala, neste artigo, da necessidade que a literatura brasileira tinha até então de novos estilos e elogia a autora por preferir *o risco da aposta à comodidade do ramerrão*<sup>52</sup>, ao trazer para a nossa literatura algo novo que vai se tornar mote famoso ao se focar a escritura da autora e que ele qualifica como: *um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea*<sup>53</sup>, e este ritmo, presente não apenas nesta primeira obra, mas depois observado em todo o seu *corpus* literário, traz consigo a figuração de um problema a partir da linguagem, da representação escrita da realidade, sua ficção se caracteriza, *a posteriori*, como aquela que não subverteu o procedimento literário ao tema enfocado.

Seguindo esse pressuposto, Waldman (1992) considera que todas as obras de Clarice são na forma do vazio psicanalítico, do chamado pela própria Clarice de “inominável” lacaniano, que se dá através do deslocamento de seu texto *à procura da recuperação do pólo sensível da vida, do núcleo que reúne a participação de todos*

<sup>50</sup> CANDIDO, 1989: 206;

<sup>51</sup> Publicado novamente, em 1970 sob o título “No raiar de Clarice Lispector” *In Vários Escritos*, pela editora Livraria Duas Cidades – SP.

<sup>52</sup> CANDIDO, 1970:127;

<sup>53</sup> Idem, p. 129;

*os seres e coisas que compõem a existência*<sup>54</sup>. Ela sugere que no horizonte da produção ficcional engajada de 30, é de Clarice a escrita que Candido dizia necessária para engrandecer nossa literatura no artigo citado anteriormente, pois de acordo com o mesmo, para que isto ocorresse seria preciso que o pensamento afinasse a língua e que a língua sugerisse o pensamento por ela afinado, justamente o que já ocorria em Clarice e que segundo Waldman *é a mais significativa contribuição da ficcionista para a literatura brasileira: "ter tornado nossa língua mais afinada, mais flexível, mais expressiva"*<sup>55</sup>.

E não é apenas isso, *Ao lado dessa contribuição, alinham-se muitas outras: a diluição dos gêneros, a queda do tempo linear e do espaço físico, o desnudamento contínuo do processo narrativo e dos problemas da ficção*<sup>56</sup>, e isso não mudará em outras obras de Clarice, intensificando-se nas experiências verbais daquelas consideradas "menores" pela crítica, como os contos feitos sob encomenda, a literatura chamada "infantil" e os contos pornográficos por exemplo, dos quais *A via crucis do corpo*, de que trato neste trabalho, faz parte.

Mapeando a obra de Clarice, Waldman expõe como ponto de referência as relações entre [...] *autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, natureza e cultura, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas*<sup>57</sup>, talvez seja esse o motivo pelo qual certo veio de sua fortuna crítica vê suas obras como de cunho existencialista, porém Waldman nos diz que *A descrição minuciosa de múltiplas experiências psíquicas não implica nunca a análise de caracteres e a fixação de tipos à maneira do realismo psicológico do século passado*<sup>58</sup>, portanto o dado intimista de sua obra, apesar de uma temática existencial, não é psicológico, é uma existência mais ligada à exposição estética do banal, do dia-a-dia, pois não se trata de uma *existência abstrata, exemplar, mas aquela que se entranha na banalidade do cotidiano*<sup>59</sup>. Sob a aparência do existencialismo, portanto, da introspecção, para Waldman, Clarice expõe o osso das questões da escritura brasileira e ocidental, suas fissuras e fronteiras.

Além dessa temática existencial sem fins existencialistas, um recurso comum de Clarice, para Waldman, é a incorporação de clichês e provérbios durante

<sup>54</sup> WALDMAN, 1992:103;

<sup>55</sup> Idem, ibidem;

<sup>56</sup> Idem, ibidem;

<sup>57</sup> WALDMAN, p. 106;

<sup>58</sup> Idem, p. 34;

<sup>59</sup> Idem, p. 107;

suas narrativas para pôr em cheque os gêneros, através da ironia contrariando o conceito de que *o uso moderno do clichê ou das máximas pode funcionar como dique à fantasia de autenticidade absoluta do EU que fala no texto*<sup>60</sup>. Clarice dá um novo sentido a eles e isto de acordo com Waldman é devido ao fato dos mesmos serem usados com um *desajuste estridente entre a procura épica do personagem e as situações banalizadas que permeiam seu caminho, sentidas, entretanto, como excepcionais*.<sup>61</sup> O uso da *expressão cristalizada significa aqui claramente a impossibilidade do discurso individual e único na sociedade reificada; por tabela, a impossibilidade da constituição de um sujeito particular*<sup>62</sup>.

Um dos principais apontamentos feitos por Arêas no livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005) é perceber as últimas obras, (mal) vistas como “lixo”, muitas vezes entendidas como de “menor” valor dentro do *corpus* literário de Clarice, como ambiente de radicalidade, experimentação, percebendo a obra da autora como um todo, e *A via crucis do corpo* como uma intensa passagem que levaria ao romance-testamento *A hora da estrela*, quando ocorre a *virada de cabeça para baixo*<sup>63</sup>, tendo como elementos estético-literários a comicidade, a paródia, o grotesco e a fragmentação narrativa.

Arêas vê *A via crucis do corpo* como caminho para Clarice chegar à grande *A hora da estrela*, sendo esta obra, assim como as outras consideradas “tardias”, parte de um período de experiências, de laboratório para a maturidade da sua escritura. Um treino obrigatório para que Clarice se tornasse um craque capaz de *brincar de bola sem bola*<sup>64</sup>, ao elaborar uma obra contendo as mesmas preocupações de antes, porém tratadas de maneira diferente: [...] *dúvidas sobre como e o que escrever, dificuldades de composição e o modo obscuro de aproximar o pensamento à ‘coisa’*. *Moduladas de livro para livro, tais questões surgem agora transfiguradas, submetidas a um novo metabolismo*.<sup>65</sup>

Como consequência, no meu ponto de vista, *A via crucis do corpo* torna-se o cerne do laboratório de criação da escritura clariciana pela repetida encenação do

<sup>60</sup> Idem, p. 145;

<sup>61</sup> Idem, p. 151;

<sup>62</sup> Idem, p. 152;

<sup>63</sup> ARÊAS, 2005, p. 69;

<sup>64</sup> Idem, p. 81;

<sup>65</sup> Idem, p. 75;

fazer literário, ao excesso, e o elemento que me interessa diz respeito à ficcionalização da figura do leitor, conforme já enunciei anteriormente.

É certo que a maior parte da crítica feita ao *corpus* literário clariciano não enxerga suas obras pelo mesmo ângulo que Arêas. De acordo com Castello (2005), tal *corpus* já foi visto metafisicamente por Olga de Sá como manifestação divina; como atos de feitiçaria por Claire Varin e Otto Lara Resende; como filosofia pela francesa Hélène Cixous. Outros vêem parte das obras de Clarice como autobiografia. Porém, o que suas obras pedem aos leitores é maior, propõe:

[...] suspender nossas certezas, desconfiar das palavras e escrever não para manejá-las brilhantemente, não para os prazeres dos jogos de espírito. Mas, sim, com a obstinação delicada de quem se propõe a quebrar a casca do ovo para defrontar o vazio que nele se esconde<sup>66</sup>.

Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta* (1995), lê as obras da autora seguindo uma perspectiva totalmente biográfica, tentando entender os personagens, na maioria das vezes femininas, limita-se a estabelecer relação com a história de vida da autora, como no trecho a seguir, no qual ela faz um comentário a respeito dos contos que compõem o próprio *A via crucis do corpo*:

A desficcionalização dos textos de Clarice escritos nessa época manifesta-se também pela sua inscrição, como pessoa e escritora, na sua obra, agora registrando fatos diários, em sequência por vezes com intervalo de poucos minutos, num conjunto autobiográfico, ainda que supostamente involuntário.<sup>67</sup>

Trabalhar criticamente o tratamento literário dado aos fatos biográficos da escritora em sua obra pode ser a consequência mais interessante a se extrair do trabalho de Gotlib. Porém, para mim, pela idéia da paixão, do sofrimento físico e da dor

<sup>66</sup> CASTELLO, José. *Os segredos de Clarice*. In revista Bravo. Edição 94, julho de 2005 ano 08. p. 32-35;

<sup>67</sup> GOTLIB, 1995, p. 421.

que protagoniza o gozo, por essa *via crucis* que todos passam também passa a composição do projeto literário de Clarice, é o que acredito, e vai passar a protagonista Macabéa, de *A hora da estrela*, sendo uma passagem obrigatória, considerada pela autora:

E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se deve chegar antes.<sup>68</sup>

Quando Clarice passa pela fase “difícil” para chegar à sublime *A hora da estrela*, ela passava pela *via crucis* de seu próprio corpo textual, e agora é como se todos os temas trabalhados anteriormente por ela fossem transferidos para uma única personagem que, de forma a parecer até perverso, consegue reunir em si a *incomunicabilidade, a estética da harmonia e desarmonia, o belo e o feio, o silêncio, a definição do ser e transcendência*<sup>69</sup>, transformando-se, nas palavras de Arêas, num ser *não humanizado em sentido profundo, e essa é a fratura que o livro procura expor*<sup>70</sup>, sabendo, pela primeira vez, o que procura: *um modo verossímil de falar da pobreza – como assunto premente da literatura, ao qual o escritor não pode fugir, mas sente-se oportunista e fracassado por transformá-la simplesmente em ‘assunto’*<sup>71</sup>.

Em consonância com Arêas, o que me faz acreditar que *A via crucis do corpo* é um treinamento para *A hora da Estrela*, é a tentativa de transformar a história basicamente na procura dos termos e motivos para relatá-la, construindo o enredo da escrita do próprio livro, tal qual ocorre nessa última, de uma forma explícita e não mais velada como em vários livros anteriores.

De fato, entre todas as obras de Clarice Lispector sem dúvida as mais bem vistas pela crítica são *Laços de Família* (1960), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da Estrela* (1977), no período entre *A paixão segundo G.H.* e *A hora da Estrela*,

<sup>68</sup> G.H., narradora de *A Paixão segundo G.H.* de LISPECTOR, 1998, p. 176;

<sup>69</sup> ARÊAS, 2005, p. 80;

<sup>70</sup> Idem, p. 81;

<sup>71</sup> Idem, *ibidem*;

tudo o que foi produzido, com exceção de *Felicidade Clandestina* (1971), não foi bem visto pela crítica jornalística e acadêmica.

*A Via Crucis do Corpo* encena o desconforto perante essa crítica, como eu tentei mostrar. *A paixão segundo G.H.*, na concepção de Arêas, foi considerada um marco na carreira de Clarice por que:

[...] surpreendeu pela tensão limpa de forma, embora apontasse, para rumos inesperados, aproximando-se no plano estilístico do que a escritora nunca rejeitara, isto é, o 'feio' ou o de ' mau gosto', que ela prometera a si mesma não temer, desde *Perto do Coração Selvagem*.<sup>72</sup>

Nesta obra, temos uma narradora-personagem que pensa constantemente no risco de escrever *aquele difícil relato* sobre a experiência de uma mulher solitária que após ser surpreendida com o quarto limpo da ex-empregada, enquanto ela ainda admirava tal fato, eis que surge o diferente, o feio, com o qual a obra clariciana estará acostumada, uma barata, e diante daquele ser ela faz intensas digressões nas quais vemos o sagrado e o profano se misturarem de maneira incomparável: *mãe, bendita sois entre as baratas* (p. 90), trazendo os dilemas da forma e dos modelos de escritura:

[...] G.H. corrige continuamente as grandes narrativas fantasiosas ou imaginosas e embarca na aventura das possibilidades de narrar, discutindo instrumentos e procedimentos, sabendo entretanto que 'o erro é um dos meus modos fatais de trabalho' (p. 108).<sup>73</sup>

Neste livro está projetado um leitor que se identifica com atitudes tão radicais quanto as da narradora: de incômodo, recusa, aversão, ou de adesão incondicional, encantamento e identificação.

Aqui já aparece a idéia do sacrifício como necessário, ou seja, a partir da minha hipótese, como a personagem G.H. precisa passar pelo sacrifício, pela

<sup>72</sup> Idem, p. 22;

<sup>73</sup> Idem, p. 30;

decomposição e recomposição humana, para chegar à integração, a escritura vai se encenando na materialidade desse conflito. Há como que uma encenação do sacrifício de comer a barata para se transformar de um sujeito narrativo e personagem desidentificado e massificado a um processo dolorido de identificação na escritura.

Essa possibilidade de alegoria da escrita está encenada no “A Possíveis Leitores”, que a maneira de prólogo já introduz o leitor como eleito para a entrada na atmosfera de metamorfose necessária para percorrer com a personagem a *via crucis* da construção da dicção literária adequada: [...] *Aquelas [pessoas de alma já formada (leitores)] que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.*<sup>74</sup>

Estas atitudes radicais ocorrem principalmente porque Clarice, ou melhor, a narradora G.H., resolve em tom confessional, despir-se da tradição através de questionamentos, procurando soluções primitivas e significativamente comendo um ser primitivo (a barata), de uma forma mais do que simbólica, para atingir talvez aquela essência do inominável. Nessa busca há uma queda de G.H. no comportamento humano idealizado que significa que é preciso cair, sofrer, por não compreender ou não concordar com o tradicional. Ao comer a barata ela se sacrifica, para libertar-se das convenções e radicalmente conceber o novo e criticar o convencional a que todos adoram sem se dar conta: *E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo.*<sup>75</sup>

Com tais características G.H. é tida como um exemplo de radicalidade inicial dentro do *corpus* literário clariciano, porém vendo a obra da autora como um todo, nesta obra já é anunciado o que virá pela frente, que o sofrimento da paixão para radicalizar a escritura presente nela não se cessará, pelo contrário, a partir de então haverá uma nova forma de pensar: *Sinto que uma primeira liberdade esta pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom-gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e sua moderação intrínseca*<sup>76</sup>, ao dar “adeus a beleza do mundo” esse sofrimento se mostrará

<sup>74</sup> LISPECTOR, 1998, p. 09;

<sup>75</sup> LISPECTOR, 1998, p. 175;

<sup>76</sup> Idem, p. 20;

ainda mais intenso nas obras vindas posteriormente, das quais *A via crucis do corpo* é o topo, num período de treino de Clarice para *A hora da estrela*, obra que encena o tom afinado que se desejava para narrar há muito alcançar.

E inicial porque o leitor projetado já é cúmplice, mas ainda é o cúmplice da viagem empreendida pela narradora protagonista: *Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.*<sup>77</sup>

A obra encena inicialmente uma consciência que ainda se constituirá no percorrer da narrativa. A ação privilegiada é a do pensamento, perfigurada pela escritura do texto.

Assim, a terceira perna é também parte do corpo da narrativa, que, ao ser perdida, significa duplamente em direção à declaração de rejeição a uma escritura repetitiva de padrões tradicionais. Seria o começo de uma assunção, a mesma recomendada aos leitores na recomendação inicial da obra:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: as duas pernas.<sup>78</sup>

Para ele ela afirma ter medo do que narra e do que revela de si: *O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade.*<sup>79</sup>

Com esta última obra Clarice alcança, na opinião de Arêas, o ritmo da procura de que Candido falava que seria *um modo verossímil de falar da pobreza*. A aproximação e a encenação da realidade na expressão artística atingem a maturidade do estilo, a opção pelo feio é esteticamente assumida, o medo da paixão de G.H. é posto de lado, a perdida terceira perna da tradição é cicatrizada.

<sup>77</sup> LISPECTOR, 1998, p. 18;

<sup>78</sup> Idem, p. 11-12;

<sup>79</sup> Idem, ibidem;



Nesta obra tudo de bestial que se presencia em “Miss Algrave” ou em *A vida íntima de Laura*, por exemplo, está estampado em Macabéa, que tem seu nome confundido com doença de pele, é chamada pelo narrador de *encardida*, tem a pele manchada, sofre de dor de dente, é enganada pela amiga Glória, que rouba seu namorado Olímpico (também chamado de ‘galinho de briga’). E que depois de convencida pela “amiga” Glória vai a uma cartomante, esta lhe prevê um destino perfeito, que seria um final feliz para qualquer protagonista, mas ao sair é atropelada por uma Mercedes e morre. Sua hora de estrela é a hora da morte. E assim como Macabéa é pobre, *Clarice mergulha de modo radical na penúria da linguagem, sem medo das coisas que não brilham*.<sup>80</sup>

Juntando fragmentos e temas já trabalhados, ela retoma a promessa feita em *Perto do coração selvagem*, não para cumprí-la, mas para inverter o desfecho dos livros, e segundo Arêas, fazendo uso do jogo cênico: [...] *utiliza de forma ostensiva máscaras e trejeitos, improvisação, delírio verbal, material remendado (lugares-comuns colados no esmalte do discurso ‘literário’), enfim, ‘a mesma rutilância das roupas, de material pobríssimo, mas incrível de invenções*<sup>81</sup>, conseguindo uma *história com começo meio e ‘grand finale com som silêncio e chuva caindo*<sup>82</sup>, dando-nos, nas palavras de Arêas, a [...] *oportunidade para admirar a execução daquele cavalo tão citado por Clarice e que trota em seus livros, do primeiro, enquanto ‘forte e belo’, até o último*<sup>83</sup> :...]

E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. [...] deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto.<sup>84</sup>

Finalmente é situado o cavalo inominado e sobre o qual a narradora do conto não sabe contar história em *A Mulher que Matou os peixes*, que é o mesmo cavalo do filme americano de que faz referência a Cláudio Brito, no “Por enquanto” de *A Via*

<sup>80</sup> Idem, p. 88;

<sup>81</sup> Idem, p. 99;

<sup>82</sup> Idem, p. 83;

<sup>83</sup> Idem, p. 72;

<sup>84</sup> Idem, *ibidem*;

*Crucis do Corpo*. Além disso, há a tematização do marginalizado situado no centro da narrativa – seja no ser infantil figurado, no ser pobre materialmente ou de espírito, ou ainda no personagem caricatura do gênero pornográfico – além da presença de “Dedicatória do Autor” inicial que encena o jogo dissimulado de figuração de uma história contada por muitos focos e portanto por muitas vozes de várias maneiras na tradição literária brasileira, que é a representação – no regionalismo. *A Hora da Estrela* se configure como a narrativa limiar, o salto mortal de Clarice, antiteticamente assinalando, inclusive pelo título, a *A Paixão Segundo G.H.* e *A Via Crucis do Corpo*.

Se em *A Via Crucis do Corpo* a figura do leitor de um modelo de escritura-padrão é esbofeteado, sacudido, e por último inserido para fazer parte do cerco por/com uma voz autoral que se auto-denomina impotente até mesmo diante de sua figuração, leitor é a força de sua representação, localizada justamente em sua ficcionalização. Como elemento do tripé que constitui o fazer literário, ele não é posto diante da obra e como o autor. É seu reflexo no espelho, sua voz, sua audição, sua previsão. Mistura-se ao personagem, ao mesmo tempo em que é “cúmplice” da desobediência da voz autoral, mas brilhantemente figurado no processo, do rebaixamento encenado ele é elemento fundamental, tornado ficção além de recepção, como tentei mostrar.

E *A Hora da Estrela*, a figuração do leitor se torna amadurecida e portanto fundamental para se compreender o exacerbado exercício de *A Via Crucis do Corpo*. Se a relação entre ele e o narrador ainda é mimetizado no processo de escritura, dessa vez o narrador se torna também personagem (Rodrigo S. M.) para contar a história de uma outra (Macabéa). Ele ocupa tanto espaço narrativo quanto a própria protagonista.

O leitor-modelo encenado é o mesmo: cúmplice da dor, nem acima nem abaixo da competência do narrador, conforme defesa das próprias Lajolo e Zilberman (op. Cit.):

Corporificando o narrador na pele de Rodrigo e deixando visível sua natureza textual, já que seu nome é um substantivo próprio masculino como os outros presente na obra, Clarice Lispector confere concretude a um papel cumprido pela narrativa, mas seguidamente obscurecido por estratégias estilísticas. Aqui, a visibilidade de Rodrigo é equivalente a do leitor que, pela mesma

razão, e pelos mesmos procedimentos, se mostra como uma função do texto, de existência unicamente literária.<sup>85</sup>

Mas o que foi apenas ensaiado em *A Via Crucis do Corpo* assume em *A Hora da Estrela* postura madura e definida: o tema narrado e a tradição literária, se ainda o narrador titubeava para dar o trato ao tema abordado, agora o tema é eleito desde a largada do texto, e a crítica feita à tradição em trata-lo também: o compromisso e o impasse da literatura em figurar o supostamente real (brasileiro) encontra o tom de soco-no-estômago, narrador está tão assustado quanto o leitor diante de Macabéa e da sua vida, do *nonsense* de seu destino.

---

<sup>85</sup> LAJOLO & ZILBERMAN, 1998, p. 56;

### 3 – *A Via Crucis do Corpo em cena: justificando o problema do leitor-modelo*

Historicamente, as categorias de leitor e autor textuais possuem canonicamente muitos enfoques e com o passar do tempo foram adquirindo funções diferentes. Junto à concepção de obra literária, têm-se mantido, no decorrer da história da escrita e da arte, o tripé que problematiza o próprio ato de escritura, quando não a condição para a existência da própria arte literária. Na antiguidade, por exemplo, segundo Hansen (s/d) autor era tido como um *nome, como etiqueta de um gênero, ou uma mediação retórico-política, norma cívica do gênero do discurso como convenientia, adequação à audiência*, devendo o mesmo seguir uma *norma verossímil de discursos propostos como tradição escalonada em gêneros e formas retórico-poéticas específicas, concebidos em Roma como 'clássicos'*<sup>86</sup>.

Muito tempo depois, esta função foi se transformando:

A partir da segunda metade do século XVIII, o autor começou a ser produzido, na crítica literária, como um efeito infinito da interpretação, que passou a executar a intenção oculta das obras em termos daquilo que o autor nelas teria expressado sem saber, como reflexão potenciada.<sup>87</sup>

Desde então, o autor (romântico) passou a ser visto *como originalidade de uma intuição expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo; como propriedade privada e direitos autorais*<sup>88</sup>. A crítica se dividiu ainda mais e muitos conceitos surgiram: Eagleton (*apud* Hansen), numa perspectiva marxista, toma o autor como estrutura de presença-e-ausência, *em que o objeto é realmente representado, mas representado no contexto de sua não-identidade definindo-o transindividualmente, nas práticas coletivas, como unidade contraditória da representação que incorpora*

<sup>86</sup> HANSEN, (sd), p.24;

<sup>87</sup> Idem, p.18;

<sup>88</sup> Idem, p. 28-29;

*necessariamente a categoria de trabalho à sua definição*<sup>89</sup>; a crítica marxista denomina autor como autor-presença, pressupõe a representação e a consciência do mesmo servindo para a efetivação das convenções institucionais de várias ordens.

Assim o conceito de leitor, como o pólo oposto que compõe o ciclo de existência do texto, também foi constituído historicamente. Até o século XVIII, a leitura era apenas para a elite erudita e pouquíssimas mulheres, por exemplo, tinham o privilégio de ler, mas a partir de então, com a industrialização, *a descoberta da imprensa e difusão do ensino através das escolas*<sup>90</sup>, aumentou o número de escritores, os livros ficaram mais baratos e ler deixou de ser privilégio masculino e adulto, aumentando significativamente o número de leitores assíduos a folhetins e romances.

Os meios de comunicação aumentaram, popularizou-se o cinema, a televisão e na Europa, posteriormente no mundo, buscando chamar a atenção para o literário, a estética da recepção, fundada por Jauss em 1967, *provocou uma revolução no contexto interativo entre sujeito, texto e leitura*, mudando o lugar do leitor: *O leitor deixou de ser visto numa posição passiva e sim como parte integrante do ato de leitura, não apenas como pólo questionador, mas também como elemento de impulso reestruturante na escrita da obra pelo autor.*<sup>91</sup>

Algum tempo depois, segundo Lobo (s/d), Iser, influenciado pela psicanálise freudiana e sendo discípulo de Jauss, conceitua o leitor-implícito, apresentado como:

[...] uma efetiva possibilidade de análise do texto que manipula conceitos mais permeáveis à noção de sujeito e diferença. Afirma, por exemplo, que o texto é uma 'formação fictícia', e propõe uma oposição cristalizada entre texto e realidade. Para ele, a natureza objetiva do texto constitui uma realidade, e o texto é uma construção.<sup>92</sup>

Para ele, e para a corrente da estética da recepção:

<sup>89</sup> Idem, p. 12;

<sup>90</sup> LOBO, (sd), p.231;

<sup>91</sup> Idem, p. 232;

<sup>92</sup> Idem, p. 240

Horizonte [de leitura] é tudo o que pode ser vislumbrado a partir de uma perspectiva, e é composto pelos segmentos das fases de leitura. Esta será condicionada pelo horizonte das leituras passadas com relação à idéia de herói, narrador, enredo, etc. O horizonte é uma estruturação do sistema do texto, e implica determinação das estratégias de leitura.<sup>93</sup> [Grifo nosso].

Se por um lado, o leitor empírico do século XX é considerado a prerrogativa dos textos, a estabelecer um ponto de vista e assim determinar o seu sentido histórico, e o ato de *leitura se baseia em estratégias selecionadas a partir de normas sociais e alusões literárias, postas em ação num contexto referencial [...] sempre numa perspectiva pessoal*<sup>94</sup>, a consequência mais profunda é que aquele conceito do período clássico de que o sentido do texto estava no autor muda totalmente na Modernidade – aqui entendida enquanto Idade Moderna, portanto conseqüente das mudanças sociais e estéticas desde o século XVIII, na Europa – passando teoricamente do texto para o leitor. O processo tanto de constituição do texto quanto de leitura se tornam secundários.

Barthes (*apud* Hansen) classifica como autor-ausência:

[...] propõe que a escritura, como destruição de toda origem, também destrói toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. Como se constrói fora de toda função que não seja a do seu próprio exercício, quando a escritura começa, o autor entra na sua própria morte<sup>95</sup>;

Nesta resenha, Hansen afirma sobre a função-autor de Foucault *proposto não como indivíduo, mas como um princípio de agrupamento de discursos, como origem e unidade de suas significações, o autor é um princípio que classifica e descreve; logo, que comunica, restringe, exclui e inclui*<sup>96</sup>, isto é, o autor seria um descontínuo. É a partir de Foucault e Barthes que se busca pensar o autor enquanto categoria, como princípio

<sup>93</sup> Idem, p. 241;

<sup>94</sup> Idem, *ibidem*;

<sup>95</sup> Idem, p. 31;

<sup>96</sup> Idem, p. 34;

organizador de um projeto estético, e que a suposta descontinuidade ou incoerência passam a ser parte da composição de tal projeto.

Por outro lado, a partir do deslocamento proporcionado por Foucault e Barthes (este em seus textos de maturidade, como *Grau Zero da Escritura*, de 1969) se torna possível conceber o texto literário enquanto escritura, o leitor enquanto um efeito constitutivo do mesmo e a autoria uma função.

Minha discussão neste trabalho parte do enfoque teórico específico dado por Umberto Eco para autor, narrador, obra de ficção e leitor em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, de 1994. Esta obra é composta respectivamente de seis capítulos: *Entrando no bosque*, *Os bosques de Loisy*, *Divagando pelo Bosque*, *Bosques possíveis*, *O estranho caso da rue Servandoni* e *Protocolos ficcionais*.

Nestes textos, respondendo ao convite bienal da Universidade de Harvard nos EUA, que mantém a tradição secular de convidar um pensador para proferir um ano de conferências sobre temas que envolvem arte e cultura na modernidade, Eco coloca a obra de ficção sob a metáfora de um bosque de múltiplos caminhos internos, o autor como o responsável por criar estrategicamente cada caminho e destino a que esse caminho leva, e o leitor como o sujeito que passeia por este bosque, optando a todo tempo por qual rumo seguir. A obra é composta a partir das mesmas conferências proferidas anos antes por Ítalo Calvino, registradas em *Seis propostas para o próximo milênio* (1986). A cada "proposta" para a ficção e a arte colocada por aquele autor, Eco repropõe sua leitura, trazendo à cena da discussão literária questões fundamentais na configuração dos gêneros narrativos constituídos pela modernidade; a formalização do tempo da narrativa, tempo da leitura e tempo da obra; a configuração contemporânea para a noção de verossimilhança aristotélica; a tensão estrutural entre voz autoral e voz narrativa; a constituição recíproca da figura da autoria e da leitura.

Eco se desloca teoricamente das teorias anteriores, posto que, enquanto estudioso da ficção literária o que lhe interessa é o efeito construído na própria ficção, pelos procedimentos estéticos de figuração das entidades e elementos que estruturam o texto literário.

É nesta obra que leitor e autor se tornam categorias textuais, efeitos ficcionais e entidades projetadas imaginariamente, não no plano empírico. Assim, a Clarice Lispector aqui referida é a voz autoral dos textos que compõem meu *corpus*. As relações possíveis dessa voz com a história empírica da vida da escritora não me são relevantes ou determinantes. Nos bosques de Eco, autor-modelo e leitor-modelo *são entidades claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra*<sup>97</sup>, e o leitor-modelo está atento às instruções (estratégias) dadas pelo autor-modelo, definido como a manifestação de *uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo*<sup>98</sup>.

Se narrador e autor não são a mesma entidade dentro do texto, narrador é a voz que narra e a voz autoral está em tensão constante com ela. Em *Quase de verdade* de Clarice Lispector (1978), Ulisses é um exemplo de que a voz que narra está em tensão com a do autor, ele é um cachorro que “late” a história das galinhas espertas que cansadas de serem exploradas pela figueira malvada resolvem dar um jeito na situação e vencem a figueira, para a sua dona Clarice escrever: *Era uma vez... Era uma vez: eu! [...] Sabe quem sou eu? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto*<sup>99</sup>. (voltaremos a este texto mais adiante). A autora joga com o efeito, ela é a voz autoral, mas o dono, quem manda no texto é Ulisses, o narrador-cachorro.

Outro conceito de Eco é que uma obra de ficção é *uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor*<sup>100</sup>. Mas não basta saber apenas isso, é preciso saber que *Um texto narrativo pode não ter enredo, mas é impossível que não tenha história ou discurso (...) Em certo sentido, é o discurso, não a história, que permite ao leitor-modelo saber se deve se comover com o destino dos personagens*<sup>101</sup>, ou seja, é através do discurso montado pelo autor ao acrescentar cada palavra, cada pausa, cada acontecimento, que se constitui a sua estratégia. O

<sup>97</sup> ECO, 1994: 30;

<sup>98</sup> Idem, p. 21;

<sup>99</sup> LISPECTOR, 1999, p. 02;

<sup>100</sup> Eco, 1994, p. 34;

<sup>101</sup> Idem, p. 42;

procedimento de construção do texto narrativo é o que importa na constituição da autoria – narratividade – leitura, e isso está além do tema ou da história contada.

Eco também teoriza sobre o tempo na narrativa, *o autor-modelo sabe (ainda que o autor empírico não soubesse expressá-lo conceitualmente) que numa obra de ficção o tempo figura sob três formas: o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo de leitura*<sup>102</sup>, chamando a atenção quanto ao seu uso como uma estratégia textual: *o tempo de discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura*<sup>103</sup>. É preciso, portanto, ao trabalhar com ficção literária, ter como preceptiva as três instâncias e a relação entre as mesmas, e não apenas uma ou outra delas, como se previa na concepção canônica.

Diz ainda que *uma abundância de detalhes mínimos podem ser tanto um artifício de representação quanto uma estratégia para diminuir a velocidade do tempo de leitura até o leitor entrar no ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto*<sup>104</sup>.

Na continuação, Eco deixa claro que:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de 'suspensão da descrença'. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.<sup>105</sup>

Ou seja, encarar uma obra como ficção requer que um leitor-modelo não leve a mesma pelo lado empírico, associando-a o tempo todo com o mundo que o rodeia, isto é, *ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real*<sup>106</sup>.

<sup>102</sup> Idem, p. 60;

<sup>103</sup> Idem, p. 63;

<sup>104</sup> Idem, p. 65;

<sup>105</sup> Idem, p. 81;

<sup>106</sup> Idem, p. 93;

Ampliando essa noção de verossimilhança, na concepção de Eco um texto *É como uma melodia que o leitor pode apreciar primeiro pelos efeitos criados e depois por descobrir como uma série inesperada de intervalos pode produzir tais efeitos.*<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Idem, p. 48;

#### 4 – Considerações Finais

Através da construção dessa análise, ainda que limitadamente, o que posso concluir é que *A Via Crucis do Corpo* (e estendo essa colocação a todo o corpus tardio de Clarice), enuncia um lugar para o leitor ainda não figurado nos textos claricianos ou da tradição literária sobre a qual me debrucei: se a representação literária diante da realidade é um impasse, o leitor é transformado em elemento ficcional dele, em crise de configuração e de recepção.

Esse lugar é enunciado em seus textos pelo procedimento estético de se pensar que há um leitor-modelo para cada gênero, projetado para e na recepção dos textos, e que Clarice busca deslocar através do próprio fazer literário.

Ou seja, a resposta para o impasse histórico de formação de público leitor na tradição literária brasileira é dada, no processo de escritura clariciana, transformando a figura do leitor em figura de ficção.

O questionamento dos impasses com os quais a literatura se defronta se dá no ambiente do próprio fazer literário. É pela ficção que a ficção se faz e refaz. A estratégia discursiva é de inserção, e não de convencimento.

Assim, a paixão de que sofre a narradora-personagem da tímida G.H. protagoniza o exemplo de um momento do processo criador da própria escritura, à medida que a sua assunção vai se tornando visível e radiografia.

Os contos de *A Via Crucis do Corpo* e os outros textos aqui analisados são fundamentais para se entender como apresentam uma escritura em crise, de corpo dilacerado e fragmentado, duvidando de si mesma, ora certa e ora duvidosa dos procedimentos canônicos, que num gesto quase de desespero, convoca o clichê como saída para o sem-saída, enquanto constrói seu “pulo do gato”. O leitor-modelo (do mercado pornográfico ou da crítica literária) é personagem estruturante do sofrimento da composição.

Como consequência, a hipótese é de que *A Hora da Estrela* é uma peça que liga duas posições de Clarice, em relação ao leitor encenado, dentro de seu projeto: o que assumiu uma assunção diante do fazer literário é agora um leitor formado e maduro para figurar o real em parceria com o narrador, duvidando da mesma realidade e do mesmo processo formal de que fazem parte.

## 5 – Referência Bibliográfica

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1996.

ARÊAS, Vilma. *Children's Corner*. In revista: *Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*. Numero 36, 1997-98. p. 144 – 153.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Ed. 4. Obras Escolhidas – vol. 1 Rio de Janeiro: Brasiliense, 1978.

CANDIDO, Antonio. *No raiar de Clarice Lispector*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CASTELLO, José. *Os segredos de Clarice*. In: revista Bravo. Edição 94, julho de 2005, ano 08. P. 32-35;

COURTINE, J.J. e HAROCHE, Claudine. *O homem perscrutado – semiologia e antropologia poética de expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX*. In: ORLANDI, Eni (org.) *Sujeito e Texto*. Serie Cadernos PUC – 31. SP: EDUC, 1988.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HANSEN, João Adolfo. *Autor*. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago. s/d.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. Ed. 2. São Paulo: Ática, 1998.

LIMA, José Leonildo e SILVA, Teresa de Pazos. *Roteiro para elaboração de trabalhos acadêmicos e monografia*. Cáceres: UNEMAT, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Ed. 22. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

\_\_\_\_\_. *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, Luiza. *Leitor*. In JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. Imago. s/d.

SOUZA, Tais Torres de. *Crônicas de Clarice Lispector*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00012.htm>>. Acesso em: 30 de set. 2005.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras – literaturas, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *Tipologia do Romance Policial*. In *Poética da Prosa*. São Paulo: Martin Fontes, 1979.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.2*. ed. Ver. e ampliada. São Paulo: Editora Escuta, 1992.