

O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escritura” de Clarice Lispector*

The manifestation of the unspeakable: on the thing's inapprehensibility in Lispector's writing

Alexandre Nodari**

RESUMO

A partir da leitura de algumas obras de Clarice Lispector, em especial *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, a impossibilidade da linguagem apreender a coisa é colocada sob um outro enfoque, ressaltando a continuidade ontológica entre palavras e coisas. Para tanto, mobilizam-se figuras conceituais de seus textos, tais como o intervalo, a sombra, a manifestação e o ex-possível.

Palavras-chave: Clarice Lispector; coisa; indizível; manifestation.

83

*A origem desse texto está numa longa conversa que tive com Flávia Cêra sobre o estatuto do Real, do impossível e do indizível. Além dela, devo agradecer aos estudantes de literatura brasileira contemporânea (um dos quais me alertou para a dimensão física da impossibilidade do contato com a coisa) e de um curso voltado à obra de Clarice na UFPR, nos quais as hipóteses expostas aqui foram germinadas; assim como a João Camillo Penna e José Miguel Wisnik, companheiros clariceanos com os quais pude debater os dois fragmentos (NODARI, 2017 e 2018) que escrevi para o site sobre a autora do Instituto Moreira Salles (o primeiro dos quais a convite de Victor Heringer, cuja memória impregna essas linhas) e que tiveram trechos reaproveitados e reformulados aqui; a Tiago Guilherme Pinheiro, que apresentou uma série de ideias na qualificação de mestrado de Mateus Toledo Gonçalves de que me apossei sem o devido pudor; e a Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves, que acompanharam a escrita do texto, lendo versões e fragmentos preliminares, me auxiliando especialmente no debate sobre metalinguagem. Por fim, a pré-história desse artigo remonta aos textos e aulas sobre Lispector, de Raúl Antelo, a quem devo em grande parte o interesse e a admiração por Clarice.

** (*species*/UFPR)

ABSTRACT

Through the reading of some of Clarice Lispector's work, especially *A paixão segundo G.H.* and *Água viva*, a new framing on the impossibility of language to grasp the "thing" is proposed, emphasizing an ontological continuity between words and world. In order to do so, conceptual figures of Lispector's text, such as interval, shadow, manifestation and ex-possible are mobilized.

Keywords: Clarice Lispector; thing; unspeakable; manifestation.

*“O espírito da coisa é a aura que rodeia as formas de seu corpo.
É um halo. É um hálito. É um respirar. É uma manifestação. É o
movimento liberto da coisa” (Clarice Lispector, Um sopro de vida).*

*“As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me
modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão
ditas sem eu as ter dito” (Clarice Lispector, “Os desastres de Sofia”).*

Inscrições rupestres

85

“Quero apossar-me do é da coisa” (Água viva).

A obra de Clarice Lispector é repleta de cenários obscuros – a floresta, o pântano, a caverna¹ – que parecem dar acesso a uma outra cena, à cena originária, que parecem dar acesso à coisa. Extraídos de uma imagética

1 Não teremos espaço aqui para abordar os dois primeiros cenários mencionados, mas vale citar pelo menos um exemplo de cada: os pântanos, *putrefascentes*, como me sugeriu Felipe Vicari de Carli (neles, vida e morte se confundem: a morte apodrece a vida, e a vida se faz a partir da podridão da morte), são a zona em que se passa o conto que intitula *Onde estivestes de noite*, espécie de culto a “Ele-ela” ou “Ela-ela”, “mistura andrógina” (LISPECTOR, 1999a, p. 43-56); e a floresta é o cenário interior e profundo de “A criada”: “Voltava, não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura. Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E – de repente – a floresta. // Ah, então devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo. // Assim era Eremita. Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada em fogueira (...) Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores (...) Mas serviria mesmo? (...) Ela se arranjava para servir mais remotamente, a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta” (LISPECTOR, 1998a, p. 118-9). Por fim, cabe mencionar também que uma das pinturas de Clarice se intitula “Gruta”: cf. Sousa, 2013.

associada ao paganismo, interligando bruxaria, animalidade, materialidade, terrenalidade, carnalidade, tais cenários talvez se apresentem também para nós leitores como a via privilegiada para nos aproximarmos da coisa de Clarice, a coisa clariceana. Seguidamente se postulou, a ponto de se tornar um lugar comum na crítica, que *isso* que a escritora chama de diversas maneiras (“neutro”, “it”, “objecto”, “matéria-prima” além, evidentemente, de “coisa”), como que a marcar a impossibilidade de sua designação plena, ou então sua multiplicidade imanente, estaria numa relação de exclusão com a linguagem, indicando seja o que está aquém de toda palavra, antes de toda linguagem, seja aquilo que está além da linguagem, que excede toda nomeação. Mas será mesmo assim? Sigamos as cavernas, pelas quais as protagonistas adentram “o útero do mundo”.²

A mais famosa delas talvez seja o quarto de Janair, empregada doméstica de G.H., transfigurado em gruta pré-histórica, com o desenho a carvão ali encontrado também transfigurado em inscrição rupestre:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco. (...) Os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto – e isso, aliado à rigidez stupidificada das linhas, deixava as três figuras soltas como três aparições de múmias. À medida que mais e mais me incomodava a dura imobilidade das figuras, mais fortes se fazia em mim a ideia de múmias. Elas emergiam como se tivessem sido um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal áspera. (...) Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. *O desenho não era um ornamento: era uma escrita* (LISPECTOR, 1997, p. 27; grifo nosso).

Não é preciso aqui repetir como, a partir dessa caverna localizada nos *fundos* de uma cobertura, G.H. vai descer rumo àquilo que chama – em consonância com certa filosofia francesa – de “neutro”, chegando, por meio da comunhão com a barata, a “um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado” (*ibid.*,

² A expressão de Clarice recentemente intitulou uma exposição curada por Veronica Stigger no MAM-SP, em 2016. Cf. o catálogo, com excelente texto homônimo da curadora, em <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>.

p. 17), mas é importante frisar, como fizemos, que, nesta entrada para a coisa (talvez até mesmo *como meio* de entrada para ela), encontramos a linguagem, mesmo que no modo de uma escrita totalmente transformada, seja em sua “forma”, de desenho, seja em sua “função”, já que ela parece ter um efeito encantatório, mágico, de paralisar ou *mumificar* a protagonista (fazendo-a, portanto, adentrar o tempo outro das figuras-múmias, o tempo originário). De modo análogo, ou talvez invertido, a narradora de *Água viva* compara a entrada na escrita à entrada em uma caverna do mesmo gênero, na qual não só encontramos palavras, mas também uma espécie de (re)nascimento da personagem transformada em palavra (e algo mais, o seu eco, a sua sombra):

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, *eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco* (LISPECTOR, 1998b, p. 14-5; grifos nossos).

Ou seja – e o ponto já deve ter ficado claro –, ali onde, seguindo a leitura usual de Clarice, deveríamos esperar a *ausência* da palavra, a (outra) cena originária da caverna, a encontramos (transformada e como agente transformador) em contiguidade com (*entre*) as coisas “primordiais” ou “fósseis” de Clarice: baratas, cipós, etc. Assim, se, por um lado, de fato, as personagens clariceanas estão constantemente buscando atingir uma zona “sem palavras” (geralmente associada ao pensamento³), por outro, esta procura por vezes também se define como a por uma linguagem tão aquém ou além de si que se confunde com as *res*, ou melhor, com aquilo que nelas não se pode tocar, como lemos nessa outra passagem da pintora-escritora (*alter ego* de Clarice) de *Água viva*:

estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra (...). Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo *dura* escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? (...) *Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real.* (LISPECTOR, 1998b, p. 12; grifos nossos).

3 Cf., por exemplo, *O lustre* (LISPECTOR, 1999c), um dos maiores romances (no sentido literal: em extensão) de Clarice, em que a expressão “sem palavras” aparece quinze vezes, referente a olhares, sentimentos/sensações mas especialmente pensamentos. Ou ainda, *Um sopro de vida*: “Meu pensamento, com a enunciação das palavras mentalmente brotando, sem depois eu falar ou escrever – esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento – palavra que se seguirá, quase imediatamente – diferença espacial de menos de um milímetro. Antes de pensar, pois, eu já pensei. Suponho que o compositor de uma sinfonia tem somente o ‘pensamento antes do pensamento’, o que se vê nessa rapidíssima ideia muda é pouco mais que uma atmosfera? Não. Na verdade é uma atmosfera que, colorida já com o símbolo, me faz sentir o ar da atmosfera de onde vem tudo. O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem” (LISPECTOR, 1999d, p.18). Em *Água viva*, a questão aparece formulada em chave aristotélica: logo ao começo, a narradora diz buscar a “grande potência da potencialidade” (LISPECTOR, 1998b, p.25), o que se declina depois no motivo do pensamento que pensa a si mesmo: “Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de ‘liberdade’, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário – enquanto ato de pensamento – já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso – por ter forma – um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito ‘liberdade’ é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor. // O verdadeiro pensamento parece sem autor”. Cf. *De anima*, 418a26 e ss. e 425b12 e ss. para o ato da visão, e 429b29 e ss. para o pensamento: “o intelecto”, diz ali Aristóteles, “antes de pensar nada é em atualidade; e em potência é assim como uma tabuleta em que nada subsiste atualmente escrito (...). E ele próprio é inteligível tal como os objetos inteligíveis, pois no tocante ao que é sem matéria, o que pensa é o mesmo que o pensado”. Na *Metafísica*, o pensamento que pensa a si mesmo aparece como divino: “a Inteligência divina é o que há de mais excelente, ela pensa a si mesma e seu pensamento é pensamento do pensamento (...). Portanto, não sendo diferentes o pensamento e o objeto de pensamento, nas coisas que não têm matéria serão o mesmo, e a Inteligência divina coincidirá com o objeto de seu pensamento” (1074b30 e ss). Giorgio Agamben explorará largamente esse *topos* (e é impressionante a convergência de sua filosofia com certas formulações clariceanas); cf., Agamben, 2005, e 2015, em que a imagem da tabuleta em que nada está escrito é crucial. Para uma visada recente sobre o problema de sentir a sensação, cf. Heller-Roazen, 2009.

Mas, o que é uma linguagem em *promiscuidade ontológica* (cf. Nodari, 2015) com as coisas? O que é esta palavra transformada a ponto de se tornar tão inapreensível quanto o próprio Real? Em suma: de que coisas Clarice está falando quando até mesmo a escrita se converte em uma delas?

A palavra “coisa”

“A aura da coisa vem do avesso da coisa (...). A coisa é pelo avesso e contramão” (*Um sopro de vida*).

Começemos pela intangibilidade do real, a impossibilidade de tocar – e, portanto, de escrever – a coisa. Uma passagem de *A paixão segundo G.H.* é, nesse sentido, instrutiva e explícita:

E nem ao menos eu estava tocando na coisa. Estava apenas tocando no espaço que vai de mim ao nó vital – eu estava dentro da zona de vibração coesa e controlada do nó vital. O nó vital vibra à vibração de minha chegada. Minha maior aproximação possível pára à distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? É a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim. Por semelhança, nós nos repelimos; por semelhança não entramos um no outro. E se o passo fosse dado?

Não sei, não sei. Pois a coisa nunca pode ser realmente tocada. O nó vital é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado, desperta como um miligrama de radium no escuro tranqüilo. Então ouvem-se os grilos molhados. A luz do miligrama não altera o escuro. Pois o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser: o escuro é o nó vital do escuro, e nunca se toca no nó vital de uma coisa.

A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa? (LISPECTOR, 1997, p. 89).

À primeira vista, não resta dúvida: “a coisa *nunca pode ser tocada*”, afirmação reforçada a seguir: “*nunca se toca* no nó vital de uma coisa”. Todavia, deve-se observar o caráter paradoxal do parágrafo, em que o “nó vital” vai deslizando, tanto espacial quanto semanticamente, de *dentro* da coisa (como que a designar a sua essência intocável, na frase acima) para o *intervalo* entre ela e G.H. (de modo a nomear a sua emanação). Assim, se inicialmente a personagem nos diz que “[e]stava apenas tocando no *espaço* que vai de mim ao nó vital”, logo depois, esse toque que não é “na coisa”, mas no intervalo que a separa da personagem, é dito ser o próprio nó vital (por sua vez, definido agora como um dedo apontando a coisa): “O nó vital

é um dedo apontando-o”. Mas se o nó vital é um dedo apontando o próprio nó vital, isso quer dizer que ele está tanto dentro quanto fora da coisa, que a essência da coisa também se encontra fora dela. Como entender isso?

Em jogo nessa passagem, está a metafísica clariceana, que é sempre *física*. Como se sabe, o toque, fisicamente falando, é impossível (ou melhor, *quase*, pois há a fusão nuclear – que envolve a liberação de uma grande quantidade de energia, sendo, portanto, de altíssimo potencial destrutivo...). Nunca de fato tocamos nas coisas, mas somente esse espaço vazio entre nós e elas, pois elas nos repelem – e nós a elas –, ou melhor dizendo, partículas de *mesma* carga elétrica se repelem umas às outras: “Por semelhança, nós nos repelimos; por semelhança não entramos um no outro”. Se assim não o fosse, os átomos, cujos interiores são quase completamente vazios, se atravessariam – o nó vital de uma coisa (como o interior de um átomo) é um espaço vazio, igual àquele que separa as coisas umas das outras, que separa G.H. e a coisa: toda coisa é, essencialmente, e em si mesma, intervalo.⁴ O nó vital da coisa é intervalo. Ou, ainda outro modo de dizê-lo: o ser da coisa é o não-ser – no centro de cada coisa, no âmago do seu ser (o seu nó vital), está o não-ser. E é este intervalo que toda coisa (não) é, ou seja, a semelhança das coisas, que as repele (“a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim”), que impede que elas se toquem: “[o] nó vital vibra à vibração de minha chegada”.

Isso explica porque o nó vital se situa ao mesmo tempo dentro e fora da coisa – e também a sua inapreensibilidade: não se pode apreender a coisa, mas tampouco o vazio (que ela também é). Mais: ajuda a dar sentido a definições contraditórias ou paradoxais da coisa fornecidas por uma mesma personagem, como a pergunta de G.H. que encerra a passagem acima citada, em que a coisa parece ser definida como a sua intangibilidade (é impossível tocar a coisa e é *isso* que é a coisa: “[a] coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa?”), ou então essas duas de *Um sopro de vida*, ambas enunciadas por Ângela (numa passagem em que ela se diz autora de *A cidade sitiada*, livro de Clarice...):

- 1) “Mais misteriosa do que a alma é a matéria. (...) A coisa é a materialização da aérea energia” (LISPECTOR, 1999d, p. 104)
- 2) “A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de ‘coisa’ é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura” (*ibid.*, p. 105).

A coisa é material ou imaterial, coisa ou aura, matéria ou energia (partícula ou onda, seríamos tentados a acrescentar)? Poderíamos resolver o paradoxo e afirmar que a segunda formulação corrige a primeira, exatamente por sucedê-la, afinal, diferencia a coisa *propriamente dita* do que se *chama* de “coisa”, *entre aspas* (ou seja, impropriamente). Outra opção é *ficar* com o paradoxo (*staying with the trouble*, como afirma Donna Haraway), ficar com todos os paradoxos que impregnam a

4 Não é um acaso que no romance a própria G.H. vê – ao ver a barata (e a si) – interstícios se abrirem em si: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas” (LISPECTOR, 1997, p. 38).

ficção de Clarice, e pensar que a coisa é ambas, que a coisa não coincide consigo mesma, com o seu ser, que a coisa está ao mesmo tempo dentro e fora de si, em si e entre ela e as outras coisas: matéria e vibração, ser e não-ser.

O leitor familiarizado com a sua obra reconhecerá como o “estado de graça”, recorrente em suas ficções, consiste justamente na *percepção*⁵ dessa não-coincidência, na percepção das vibrações emanadas das coisas:

No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de nimbo que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é *impalpável* (LISPECTOR, 1998c, p. 131-2; grifo nosso).

Mas, diante da “maior verdade do mundo”, o que pode a escritura? O que tentaremos argumentar é que o desafio de Clarice consiste em encontrar uma palavra que não tente superar a impalpabilidade do real, mas a irradie: “é disso que me aproximo (...). Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável” (Lispector, 1997, p. 112). Ou seja, que diante “da vibração, substrato último do domínio da realidade”, o seu desafio é o de atingir também um “substrato vibrante da palavra”, no qual as palavras “têm que fazer um sentido *quase* que só corpóreo” (LISPECTOR, 1998b, p. 11; grifo nosso).

A sombra da palavra

“O que te escrevo é um ‘isto’” (Clarice Lispector, *Água viva*).

Na escritura de Clarice, o deslizamento da coisa para o seu intervalo parece provocar um deslocamento análogo da palavra em direção ao seu outro. Assim, por exemplo, em “Escrevendo”, publicado originalmente no “Fundo de gaveta”, segunda parte de *A legião estrangeira* e que se tornaria o volume autônomo *Para não esquecer*. Aqui, nos deparamos com uma das muitas manifestações do desejo de Clarice de abandonar a escrita, ou o uso de palavras, em nome de um contato mais direto com o mundo e suas coisas e corpos, no que poderia, a princípio, ser tomado como uma capitulação diante da inapreensibilidade das coisas:

infelizmente não sei “redigir”, não consigo “relatar” uma ideia, não sei “vestir uma ideia com palavras”. O que vem à tona já vem com

5 Afinal, “o estado de graça existe permanentemente (...). Todo o mundo está em estado de graça. A pessoa só é fulminada pela doçura quando *percebe* que está em graça, sentir que se está em graça é que é o dom (...)” (LISPECTOR, 1997, p. 93-4; grifo nosso).

ou através de palavras, ou não existe. – Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda (LISPECTOR, 1999f, p. 122-3).

A solução, aparentemente, não veio, pois a autora continuou a usar as palavras e a tentar apalpar aquilo que lhes escapa. Contudo, uma leitura mais atenta dessa passagem mostra que o que está em jogo nela não é uma oposição entre escrita e não-escrita, linguagem e silêncio, palavra e coisa, mas um modo oblíquo de implicar uma na outra. Pois aqui não se trata em absoluto de abandonar o *escrever*, nem mesmo no caso extremo (a solução que nunca veio) de não usar palavras; antes, o que se visa é um “*escrever por intermédio*” de algo outro que a escrita (o desenho, o carinho, o passeio), ideia que se reforça na frase seguinte, em que lemos que esse *escrever através da não escrita* lhe permitiria fazer aquilo que os que não escrevem fazem, *mas* “exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve”. No próprio projeto (ou desejo) de abandonar a escritura, o que se pretende, na verdade, é a sua transformação em algo outro.

92

No mesmo volume em que foi publicado “Escrevendo”, nos deparamos com um aforismo que se tornaria célebre sob o título de “A pesca milagrosa” e que seria depois, com pequenas alterações, republicado, sob o título “Escrever as entrelinhas”, em sua coluna no *Jornal do Brasil* de 6 de novembro de 1971, junto a outros fragmentos de alta densidade. Na segunda versão, lemos:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente* (LISPECTOR, 1999e, p. 385; grifo da autora).

No original, a frase final aparecia de forma levemente diferente: “O que salva então é ler ‘distraidamente’” (LISPECTOR, 1999f, p. 24; grifo nosso), talvez por distração de quem escreveu, ou então para postular que toda escritura é leitura – mesmo que uma *leitura do que nunca foi escrito*, como queria Hoffmansthal, um “lembrar-se do que nunca existiu”, como afirmava a própria Clarice (*ibid.*, p. 24). Ou ainda, e talvez mais fundamentalmente, para apontar que o que interessa tanto na escrita quanto na leitura se encontra no não-dito, de modo que devemos nos *distrair*

do que é dito para focar nas entrelinhas. Mas se o objetivo é pescar a não-palavra, se o objetivo das linhas é constituir as entrelinhas, essas não são possíveis sem aquelas, em mais uma inversão na topologia entre o dito e o não-dito: não é a palavra que incorpora o seu outro, é o outro da palavra, a não-palavra, que incorpora a palavra e só se manifesta através dela. É por isso que também no “Fundo de gaveta” se desenha uma ética da escrita que guiará a obra de Clarice: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (*ibid.*, p. 19).

Água viva gira todo em torno dessa máxima. De fato, não só ela é retomada ao final em uma variação – “Tudo acaba mas o que te escrevo continua (...). O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1998b, p.86) –, como também constitui o cerne da relação da narradora com o interlocutor ao qual escreve: “Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra (...) Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (*ibid.*, p. 13, 28). Detenhamo-nos nesses trechos tão densos e tão importantes. Em primeiro lugar, a clássica analogia entre escrita e pintura (*ut pictura poesis*) que permeia o texto (a narradora, como a própria Clarice, é uma pintora) aqui se triangula com outro elemento, o objeto. E o “objeto” (ou a sombra dele) que se trata de pintar são as próprias palavras: “Aprofundo as *palavras* como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra”. Essa materialização da palavra se reforça pela imagem do aprofundamento: dar profundidade às palavras implica conferir-lhes volume, dar-lhes a consistência (ou materialidade) de coisas tridimensionais, pois só assim é possível que produzam sombras. Há aqui uma sobreposição (ou equivocação) intencional entre a sombra da palavra e a sombra do objeto. Ou seja, não se trata de (tentar) *colmar* o hiato entre palavras e coisas, mas de *aprofundá-lo*, i.e., adentrar nessa região de sombras. Por isso, é preciso ter em mente a relação que se estabelece entre a primeira parte da citação (pintar a sombra do objeto ou da palavra), e a segunda (o pedido para que o interlocutor ouça o silêncio): a sombra do objeto aqui não se dá a ver pelo que foi dito, mas pela sombra da palavra (“O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa”). O dito (uma coisa) serve para manifestar “*outra coisa*” (a coisa da palavra serve para pescar outra coisa): a coisidade (das palavras e das coisas) se dá num jogo de sombras. Aquilo que a palavra não diz, a sua sombra, não é a coisa, mas o seu não-ser, a sua sombra. No “fascínio que é a palavra e a sua sombra” (*ibid.*, p. 11), Clarice parece fazer coincidir a sombra da palavra e a sombra da coisa num espaço intersticial. Ou seja, para ver (ou dar a ver) a sombra das coisas, é preciso a sombra das palavras, e é nesse (entre-) lugar assombrado, no qual o que (não-)aparece não é a palavra nem a coisa, mas a sobreposição de suas sombras, é nele que é possível, através do (não-)dito, da sombra (das coisas) que as (sombras das) palavras lançam, ouvir a outra coisa, o silêncio.

Creio que não seria extrapolação tomar a “sombra” de Água viva (retomada, ademais, na mesma forma de um sombreamento mútuo ou implicação recíproca em *Um sopro de vida*: “A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha

alma. Este livro é a sombra de mim” (LISPECTOR, 1999d, p. 13)⁶), relacionada à ideia de profundidade, como outro nome, heterônimo (um dos muitos, aliás), da vibração ou da aura, discutidos acima. Se “vibração”, “sombra” e “aura” apontam para algo comum, e se a “sombra” diz respeito tanto às coisas quanto às palavras, isso quer dizer que, do mesmo modo que a coisa é a não-coisa, sua aura, a palavra também é não-palavra, e, portanto, vibração, pois, concretizando-se, ela produz sombra e uma dimensão impalpável: “Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som”, “invento de pura vibração sem significado” (LISPECTOR, 1998b, p.25, 11). E, de fato, no próprio *Água viva* lemos algo nesse sentido, justamente a respeito da figura do “halo”, sinônimo de “aura”:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolui-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. *O halo é mais importante que as coisas e que as palavras*. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é o it (*ibid.*, p. 44; grifo nosso).

Nesse sentido, como me alertou Vinícius Alves, o movimento clariceano é contra-platônico: não se deve olhar para o sol das Ideias, mas aprofundar as sombras; não se deve sair da caverna, mas adentrá-la. Talvez, então, se possa ver melhor (nessa escuridão onde a visão é quase impossível, onde só se pode ver as sombras) as inscrições rupestres, a escrita de Janair, semelhante à “mão vazia” da gruta de Chauvet, que não escreve, mas se inscreve, negativamente (*ex-creve-se*), dando-se a ver ali mesmo onde está ausente, no vazio contornado pelo pigmento, escrita primordial e escrita às avessas, verdadeira *manifestação*⁷, em que palavras e coisas vibram reciprocamente, se irradiam (ou ensombram) simultaneamente nesse

6 Cf. o artigo de Leticia Pilger neste volume.

7 Apoio-me, aqui, no exercício especulativo de Mondzain (2015a, p. 41-2) sobre a famosa imagem das “mãos negativas” da gruta de Chauvet: “Imaginemos. Imaginemos um homem que corre o risco de um retorno ao passado, de um retorno às entranhas, de um mergulho no coração da noite de onde ele provém (...). Ao chegar nessa caverna matricial, reino das sombras, ele acende um fogo, ele se ilumina, ele ilumina a rocha. Ali é seu ponto de partida. De pé, diante da rocha, ele está lá, na opacidade brutal de um face a face, confrontado com seu ponto de apoio que é também seu ponto de partida. Aí está ele, braço estendido, ele se apoia. // Sua mão repousa, essa mão se afasta, se separa e toma da rocha a distância de um braço. Tal é de fato a primeira tomada de distância de si, disso com que ele se manterá, no entanto, em contato. A mão é aquilo que aproxima, toca e ao mesmo tempo rejeita, afasta. Esse gesto de afastar e de ligar é aquele que constitui a primeira operação, constituição dos lugares entre os quais se joga o sentido de um gesto que virá. Inaugura-se uma conversa, no sentido em que o homem se mantém diante da parede, que tem sua própria atitude e que a conversa vai advir entre essas duas polaridades (...). Segunda operação: o sopro. Nesta distância em que olho e a mão se arranjam, outro gesto se torna possível. O homem liquefaz na sua boca os pigmentos da cor. Ele agora vai projetar com um só sopro sobre a parede (...). O homem sopra, sopra sobre a mão que ele pousou. // Terceira operação: o retrato. O gesto de retratar a mão sobre a qual ele acaba de soprar aparece agora diante dos olhos do soprador, a imagem, sua imagem, tal qual ele pode vê-la, porque sua mão não está mais lá (...). A parede é um espelho, espelho não reflexivo. A mão negativa é o primeiro autorretrato, autorretrato não especular, sem espelho”. Cf. também Mondzain, 2015b e Alves, 2019.

espaço impalpável entre elas. Para entender como, diante da impossibilidade de apreender as coisas (e, portanto, fala-las), isso se torna possível, é chegada a hora de tentar elucidar no que consiste o impossível para Clarice.

A escrita do nascimento, o nascimento da escrita

“por debaixo da porta
enfim a carta:
tudo que respira atravessa o impossível”
(Pollyana Quintella)

No famoso texto que escreveu para ler no Congresso de Bruxaria de Bogotá, em 1975, Clarice, partindo de uma premissa que atravessa a sua obra – “para mim, o que quer que exista, existe por algum tipo de mágica (...), os fenômenos naturais são mais mágicos do que os sobrenaturais” (LISPECTOR, 2005, p. 122) –, relata uma série de eventos⁸, o último dos quais um gancho para a densa conclusão:

Um dia aconteceu outra coisa com um amigo meu. Ele tinha um lindo curió, pássaro raro de se encontrar no Rio, especialmente em Copacabana. Uma manhã, quando foi alimentá-lo, viu com tristeza que o curió tinha morrido. Não havia nada que pudesse fazer além de lamentar a morte do passarinho. Uma hora depois a empregada gritou, vem cá depressa, vem ver uma coisa. Todos foram para os fundos da casa e viram, tremendo um pouco, no chão, um curió. O passarinho não tentou escapar e foi posto na gaiola. Comeu e começou a cantar. Eu pergunto, por quê? Para quê? Também não existe resposta para o fato de haver, numa pequena semente, numa simples semente de árvore, essa promessa de vida, o fenômeno de uma semente que contém vida é totalmente impossível. Um escritor brasileiro disse que

⁸ Entre eles, um acontecimento que Clarice reporta ser biográfico e ter se passado “[d]ois meses atrás” (LISPECTOR, 2005, p. 122), mas que se assemelha muito a um trecho de *Uma aprendizagem*. Na conferência: “Eu estava angustiada, sozinha, sem perspectiva nenhuma, vocês sabem como é. Quando de repente, sem nenhum aviso, uma chuvarada, seguida por uma ventania, começou a cair. Essa chuva súbita me liberou, liberou toda a minha energia, trouxe calma e me deixou tão relaxada que logo depois dormi profundamente, aliviada. A chuva e eu, nós duas tivemos um relacionamento mágico” (LISPECTOR, 20015, p. 122). No romance: “[Lóri] Estava à porta do terraço e só acontecia isto: ela via a chuva e a chuva caía de acordo com ela. Ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência (...). E viu que não havia o latejar da dor como antigamente. Apenas isso: chovia fortemente e ela estava vendo a chuva e molhando-se toda (...). A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva” (LISPECTOR, 1998c, p. 141-2). Curiosamente, a cena termina com a protagonista sentindo “a vontade extrema de dar essa noite tão secreta a alguém”, o que, em certo sentido, Clarice faria na conferência... Cabe salientar ainda que a premissa de “Literatura e magia” também é exposta duas vezes por Lóri, a segunda delas nessa mesma cena: “O que lhe veio foi a levemente assustadora certeza de que os nossos sentimentos e pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte (...), descobria que pensar não lhe era natural. Depois refletiu um pouco, com a cabeça inclinada para um lado, que não tinha um dia-a-dia. Era uma vida-a-vida. E que a vida era sobrenatural” (LISPECTOR, 1998c, p. 140).

estar vivo é impossível, e eu acrescento que nascer é impossível (LISPECTOR, 2005, p. 124).

Aqui, a passagem da matéria morta à vida – o episódio do curió, “o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde brilhante”, e o nascimento humano –, ou seja, o (re)nascer, é caracterizado não só como “inteiramente mágico” (*ibid.*, p. 120), em consonância com o tema da conferência (“Literatura e magia”), mas por meio de um termo onipresente em sua escritura: *impossível*. Como entender essa ligação? O que exatamente é essa impossibilidade (de nascer)? E como ela está ligada à escritura?

Talvez a aprendizagem de Lóri (ou os seus prazeres) nos indiquem o caminho para uma resposta. Afinal, nesse romance, a relação entre nascimento, impossibilidade e escrita aparece explicitamente tematizada. Assim, a certa altura de *Uma aprendizagem*, a protagonista *nasce*:

E quando notou que aceitava em pleno o amor, sua alegria foi tão grande que o coração lhe batia por todo o corpo, parecia-lhe que mil corações batiam-lhe nas profundezas de sua pessoa. Um direito-de-ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. Como? Como prolongar o nascimento pela vida inteira? Foi depressa ao espelho para saber quem era Loreley e para saber se podia ser amada. Mas assustou-se ao se ver.

Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu? E ela teve medo (1998c, p. 128)

Como no caso de Ofélia do conto “A legião estrangeira”, o que é chamado de nascimento implica uma “metamorfose” em “outro que se é” (LISPECTOR, 1999b, p. 106), que produz na personagem um estranhamento logo convertido em medo. E é para aplacá-lo, para aplacar a sensação de estar “perdida” (“não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu”: LISPECTOR, 1998c, p. 129), que ela decide escrever, mais especificamente, “fazer uma lista de coisas que podia fazer”:

Sentou-se diante do papel vazio e escreveu: comer – olhar as frutas da feira – ver cara de gente – ter amor – ter ódio – ter o que não se sabe e sentir um sofrimento intolerável – esperar o amado com impaciência – mar – entrar no mar – comprar um maiô novo – fazer café – olhar os objetos – ouvir música – mãos dadas – irritação – ter razão – não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica – ser perdoada da vaidade de viver – ser mulher – dignificar-se – rir do absurdo de minha condição – não ter escolha – ter escolha – adormecer – mas de amor de corpo não falarei.

Depois dessa lista ela continuava a não saber quem ela era, mas sabia o número indefinido de coisas que podia fazer (*ibid.*, p. 129).

A lista não aplaca sua ânsia, e nem pode fazê-lo, pois o que ela *era* (ou se *tornara* depois desse nascimento) não se reduzia àquilo que *podia*, não se conformava ao *possível*. Lóri havia, como será dito algumas páginas depois, “atingido o impossível de si mesma” (*ibid.*, p. 155). Tal irreduzibilidade do ser à esfera do possível, e à escrita do possível, à possibilidade de escrita, àquilo que a escrita *pode*, é um mote que atravessa os mais diversos textos clariceanos, tendo sua elaboração mais contundente em “Menino a bico de pena”. Nesse conto-crônica, o crescimento, a educação (ou melhor, a ontogênese do humano) coincide com a conversão ou restrição daquilo que é “um ponto no infinito” em/a um conjunto finito de possibilidades humanas, demasiado humanas, restrição análoga à tentativa de dar um contorno no papel ao (desenhar o) menino:

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso – lá está ele sentado no chão, *de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender*. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar.

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu autossacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco – pela bondade necessária com que nos salvamos – ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o

possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura (LISPECTOR, 1998a, p. 136-7; grifos nossos).

É como se ao instante do nascimento se seguisse o paulatino ingresso num modo de ser específico regido por um campo (de)limitado (desenho, contorno) de possibilidades (aqui, a cultura humana). Daí o desejo das personagens clariceanas de prolongar o nascimento pela vida inteira, de prolongar a experiência da “atualidade absoluta”, e daí também os constantes ‘renascimentos’, pois ‘nascer’ equivale não ao momento cronológico de entrada na vida, e sim a essa experiência (do) “impossível”, de saída de um conjunto de possibilidades específico. De fato, de um modo geral, aquilo que a crítica convencionou chamar de “epifania” em Clarice, termo desconstruído por João Camillo Penna (2010), e que devemos substituir pela expressão clariceana “estado de graça”, consiste no movimento inverso ao do “Menino”, ou seja, num movimento de desumanização, de perda da “montagem humana”, para tomar o caso de G.H.⁹, e, com ela, o abandono da “esperança” e da “promessa”, perda e abandono que a fazem vivenciar uma “atualidade permanente”, em que se “é, e nunca pára de ser” (LISPECTOR, 1997, p. 94): “Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era. A esperança – que outro nome dar? – que pela primeira vez eu agora iria abandonar, por coragem e por curiosidade mortal” (*ibid.*, p. 39). A impossibilidade constitutiva do desafio de G.H. tem aqui sua razão de ser: como relatar por meio de palavras aquilo que, por definição, consiste na perda total da subjetividade e de tudo aquilo, incluindo a linguagem, que conferiam a G.H. uma especificidade (enquanto indivíduo, mas também enquanto integrante do gênero humano, afinal trata-se de um movimento de “desumanização”)? Como testemunhar, como dizer “eu” para dar conta da experiência de “despersonalização”?¹⁰ Como, em suma, poderia a escrita dar conta desse ponto de impossível?

A resposta de G.H. será paradoxal. Por um lado, afirma buscar *reproduzir* sua experiência, sem exprimir qualquer traço de subjetividade: “tento mais uma reprodução do que uma expressão” (LISPECTOR, 1997, p. 15). Por outro, equipara essa reprodução a uma criação, capaz de conter a realidade: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (*ibid.*, p. 24). Para entender o que está em jogo, devemos ter em mente, dado todo o vocabulário e debate relativo à gestação da vida (maternidade, aborto, ovos, ovários, etc.), que G.H. se refere aqui, em ambas as asserções, ao nascimento: a reprodução que postula não é uma replicação, a

9 Poderíamos multiplicar os exemplos, mas o ponto já está suficientemente documentado na crítica, além de ser autoevidente. Mencionemos apenas esse fragmento de *Uma aprendizagem*: “Sobretudo aprendera agora a se aproximar das coisas sem ligá-las à sua função. Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor. Se não houvesse humanos na Terra, seria assim: chovia, as coisas se ensopavam sozinhas e secavam e depois ardiam secas ao sol e se crestavam em poeira. Sem dar ao mundo o nosso sentido, como Lóri se assustava!” (LISPECTOR, 1998c, p. 35).

10 Trata-se do desafio de todo testemunho. Cf. Agamben, 1998.

produção contínua do mesmo, e sim uma *nova produção*, uma *outra produção*, e a criação, por sua vez, compreendida a partir do nascer, não é *ex nihilo*, mas uma transformação do dado, do existente (da matéria, dos corpos, das formas). Ou seja, para dar conta de sua entrada no impossível, é preciso que o impossível adentre sua escrita (reprodução) – e faça nela nascer a realidade (criação). Por isso, se, por um lado, “no Impossível é que está a realidade” (LISPECTOR, 1998c, p. 106), como lemos em *Uma aprendizagem*, por outro, “Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível” (LISPECTOR, 1999d, p. 64), segundo o póstumo *Um sopro de vida*. Ou ainda, para tomar outro exemplo do mesmo livro, o qual se alinha com o dito em “Literatura e Magia”, se “[r]espirar é coisa de magia” (LISPECTOR, 1999d, p. 156), devemos levar em conta também o que Clarice afirmou em uma famosa entrevista: “Sou uma mulher que escreve porque, para mim, escrever é como respirar, faço para sobreviver” (LISPECTOR, 2011, p. 117). Não é um acaso, desse modo, que, no texto da conferência de Bogotá, ao relato de episódios que culmina na afirmação da impossibilidade de nascer, se siga imediatamente um parágrafo sobre a magia (a impossibilidade) de escrever:

E para terminar, direi uma coisa que pode parecer absurda, porque o que vou dizer é alta matemática, mágica pura. A mágica em relação ao que se escreve chama atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração? Às vezes, no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma (LISPECTOR, 2005, p. 124)

O mote (que, na versão anterior e mais curta de “Literatura e Magia”, aparece de uma maneira um pouco distinta: “[a inspiração] emerge do mais profundo ‘eu’ de cada pessoa, das profundezas do inconsciente individual, coletivo cósmico”: *ibid.*, p. 121) será retomado em *Um sopro de vida*: “É o meu interior que fala e às vezes sem nexos para a consciência. Falo como se alguém falasse por mim. O leitor é que fala por mim?” (LISPECTOR, 1999d, p. 28). Mais do que uma definição clichê (e o fato de um lugar-comum ganhar uma densidade inaudita não deve surpreender ao se tratar de uma escritora conhecida pelos seus enredos de situações banais – a limpeza do quarto da empregada, a visita a um parque – que, estranhadas, convertem-se em cenários profundos), devemos ver a “inspiração” em jogo em consonância com o pensamento clariceano, i.e, como a emergência de uma alteridade radical ao e no campo de possibilidades específico de um eu(-escritor): a emergência, na escrita, do impossível, ou o impossível como condição de possibilidade de emergência da escrita. Pois, para Clarice, a impossibilidade não é um ponto de chegada ao qual não se pode ultrapassar, como um beco sem saída, mas o ponto de partida: o

nascer (também da escritura). A escrita do nascimento é tão impossível quanto o nascimento da escrita. Nem por isso, ou talvez por isso, não se cessa de atravessar o impossível, i.e., nascer, escrever – respirar.

(Intervalo)

“o contato com a coisa tem que ser um murmúrio” (*A paixão segundo G.H.*).

O nascimento como paradigma da impossibilidade nos induz a tomar esta como uma ruptura, afinal, de fato, “[t]odo nascimento supõe um rompimento”. Contudo, por um lado, como vimos – e é isso que parece arrebatá-la Clarice –, a criação envolvida também é uma *reprodução* a partir do dado. É por isso que o “impossível” (o “inteiramente mágico”), de acordo com G.H., que lhe dá ainda outro nome, parece consistir justamente na continuidade que persiste até mesmo onde estaríamos tentados a ver o discreto:

Mas o que eu antes queria como milagre, o que eu chamava de milagre, era na verdade um desejo de descontinuidade e de interrupção, o desejo de uma anomalia: eu chamava de milagre exatamente o momento em que o verdadeiro milagre contínuo do processo se interrompia. (...) [Mas] a continuidade tem interstícios que não a descontinuum, o milagre é a nota que fica entre duas notas de música, é o número que fica entre o número um e o número dois (LISPECTOR, 1997, p. 108).¹¹

100

É verdade que, como tudo no livro (do divino ao diabólico), o estatuto do intervalo também oscila, de modo que a narradora por vezes parece movida pelo desejo de aboli-lo para apanhar (ou comer, ou se fundir com) a coisa, o ser. Assim, por exemplo, G.H. irá dizer: “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa” (LISPECTOR, 1997, p. 90). Todavia, isso é só um dos lados, pois o intervalo não se caracteriza *apenas* por separar mas também por *conectar*, sendo definido como o “elemento vital que *liga* as coisas”, o “*tecido* misterioso” (LISPECTOR, 1997,

¹¹ Trata-se de uma variante da concepção spinozista da unidade da substância partilhada por Clarice e enunciada já no seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*: “Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entrara ‘tudo é um’ ainda em pequena, diante do mar, ou depois, relembrando. No entanto a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de ‘tudo é um’. Na confusão, ela era a própria verdade inconscientemente, o que talvez desse mais poder-de-vida do que conhecê-la. A essa verdade que, mesmo revelada, Joana não poderia usar porque não formava o seu caule, mas a raiz, prendendo seu corpo a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável” (LISPECTOR, 1998d, p. 46). Em outro lugar (NODARI, 2017), argumentei que essa continuidade se aplicava também à relação entre os existentes atuais e os seres ficcionais, e aqui, conforme se verá abaixo, tentarei demonstrar como ela se dá entre palavras e coisas, mesmo admitindo que interstícios as separem.

p.65; grifos nossos). Ou seja, aquilo que está *entre* as coisas, um suposto vazio ou não-ser, não é encarado por Clarice como uma pura negatividade, uma ausência absoluta; antes, é positivado, pois o que separa é o que possibilita a ligação, é aquilo mesmo que liga (é “[p]or *semelhança* (...) [que] nós nos repelimos”). Isso para não dizer que o intervalo assume até mesmo uma proeminência em relação àquilo que ele separa e liga. Ao menos, é assim que aparece para G.H., a qual busca aceder a esse ponto de impossibilidade, depondo a sua organização (campo de possíveis) prévia, a saber, a sua especificidade (humana):

Dá-me a tua mão:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.

Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva (*ibid.*, p. 64).¹²

É aqui – nos “interstícios (...) não (...) descontinuum” a continuidade entre dois modos, duas formas (duas notas, dois números, mas também matéria e vida, semente e árvore, etc.) – que a impossibilidade de tocar a coisa torna possível o contato com ela. Vejamos de perto novamente, mas sob outro ângulo, a passagem sobre a inapreensibilidade da coisa: “eu estava dentro da zona de vibração coesa e controlada do nó vital. O nó vital vibra à vibração de minha chegada. Minha maior aproximação possível pára à distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? É a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim”. O que impede de tocar a coisa, de apreendê-la, o que faz a aproximação parar à distância

¹² Por falta de espaço, tenho de omitir aqui uma leitura da crônica “Da natureza de um impulso ou Números um ou Computador eletrônico”, a qual, retomando essa e outras passagens do romance, explicita veementemente a positivação do intervalo. Ali, chamado de “impulso”, ele é tomado como o “Ser”, e distinguido dos diferentes “Usos do ser” (o que adiante chamaremos de campos de possibilidades específicos), que seriam suas “aplicações”.

de um passo, é a sua *vibração*, ou melhor dizendo, a *vibração recíproca* dela e de G.H., mas esta limitação, que reduz o toque a um dedo apontando, é também a transformação da impossibilidade de tocar em possibilidade de contato com (o é d) a coisa: o axioma “nunca se toca no nó vital de uma coisa” se converte na definição “O nó vital é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado, desperta como um miligrama de radium no escuro tranquilo”.

Nesse sentido, devemos ter em mente que o vocabulário tátil do romance, como se este fosse uma longa e densa investigação sobre o toque, sobre os diferentes modos de tocar.¹³ Apesar de G.H. ser uma escultora, alguém que, com as mãos, dá forma à matéria, ela percebe ter “lutado a vida toda contra o profundo desejo de me deixar ser tocada”. Se antes tocava a matéria, não se deixava ser tocada por ela, ou seja, não havia reciprocidade (“a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim”) – melhor dizendo, não havia toque de fato, pois esse é sempre recíproco, sendo impossível definir quem toca o quê, quem é o sujeito e quem é o objeto do toque (se é G.H. que toca a barata, ou se, ao contrário, é tocada por ela: as duas coisas, evidentemente). O contato com o outro *não pode* jamais ser unidirecional. Levando em consideração isso e o que falamos acima da impossibilidade física do toque, podemos dizer então que o contato com o outro constitui um *quase-toque recíproco*¹⁴, única forma (oblíqua) de encontro com a coisa.

E se pudéssemos falar, a respeito do intervalo entre as palavras e as coisas, o mesmo, a saber, que se trata de um interstício que não descontinua, mas que, ao mesmo tempo, separa e liga? E se a impossibilidade de apreender e de nomear a coisa também for o que torna possível fazer contato, pela (não-)palavra, com ela, produzindo, entre palavra e coisa, uma *vibração recíproca*?

13 Para além do que iremos tratar a seguir, mencione-se o fato de o interlocutor inventado por G.H. aparecer primeiro como uma mão que ela pega para entrar “no desconhecido”, e também o privilégio dado à “manifestação” (tema ao qual tornaremos).

14 Sob pena de destruí-lo: o contato com o outro não deve ceder à tentação fusional (ou de absorção) que elimina a sua alteridade. Aqui, a metafísica clariceana se encontra com o seu gesto ético com excelência, que aparece seguidas vezes em *A paixão*: “todas elas [as coisas] têm uma delicadeza equivalente ao que significa para o nosso corpo ter o rosto: a sensibilização do corpo que é um rosto humano. A coisa tem uma sensibilização dela própria como um rosto (...). Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais (...). [E]u punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva” (LISPECTOR, 1997, p. 99). Veja-se também essa passagem de *Água viva*, em que o motivo da “pata humana” também aparece: “Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio” (LISPECTOR, 1998b, p. 64). Coube a Cixous a melhor formulação do que está em jogo e atravessa a obra clariceana: “Ela [LISPECTOR] tratou como ninguém, a meu ver, todas as posições possíveis de um sujeito com relação ao que seria ‘apropriação’, uso e abuso do próprio. E isso nos detalhes mais finos e mais delicados. Aquilo contra o que seu texto luta sem cessar, em todos os terrenos, os mais pequenos e os mais pequenos grandes, é o movimento de apropriação: mesmo quando parece o mais inocente, permanece totalmente destrutivo. A piedade é destrutiva, o amor mal pensado é destrutivo; a compreensão mal medida é aniquiladora. Pode-se dizer que a obra de Clarice Lispector é um imenso *livro do respeito, livro da boa distância*” (CIXOUS, 2017: s.p.).

A coisa "palavra"

"Pego a palavra e faço dela coisa" ("Pegando a palavra", *Um sopro de vida*).

Nos anos 1950, Clarice registrou uma série de diálogos com seus dois filhos, Pedro e Paulo, incluindo um que nos interessa de perto, por dizer respeito diretamente à relação (impossível) entre palavras e coisas:

Pedro.

- A palavra "palavra" é ex-possível!
- Ex-possível?
- É! Gosto mais de dizer ex-possível do que impossível! A palavra "palavra" é ex-possível porque significa palavra. (LISPECTOR, 2005, p. 87)

Tentemos reconstruir o que está por trás diante desse espanto infantil – de alguém que está no processo de *pegar a palavra*. Como todo jogo e trabalho das crianças com a linguagem, a afirmação do filho de Clarice é repleta de camadas e profundidade. Por que Pedro 'não pode' (pois é algo da ordem do 'não posso com isso' que está em jogo) com a palavra "palavra"? Se, de um lado, a palavra "cachorro", por exemplo, significa o referente ('real') cachorro, de modo a designar uma coisa, situando-se, portanto, no campo de possibilidades da linguagem (referencial), a palavra "palavra" produz uma dobra ao significar a si mesma. Isso acarreta inúmeras consequências, que, mesmo contraditórias entre si, devem ser consideradas conjuntamente, aceitando o paradoxo (a atitude paradoxal de Clarice com relação à escrita, afirmada enquanto necessidade vital – respiração, sobrevivência – e negada nas seguidas declarações de sua insuficiência e fracasso, deve ser entendida enquanto tal). Em primeiro lugar: a designação da coisa não é, a princípio, o problema da linguagem. Ao contrário, o problema está na palavra "palavra", a qual gera um curto-circuito no modelo referencial, sem, todavia, negá-lo de todo: a metalinguagem, assim, ao mesmo tempo *parte* da possibilidade de referenciação (um dos sentidos do radical *ex-* é justamente "a partir de"), mas vai para *fora* dela (a exterioridade, a negação é outro sentido de *ex-*). E aqui entra um elemento crucial do que está em jogo: afirmar que, na metalinguagem, a linguagem refere-se a si mesma implica aceitar que, nela, a *coisa* que se designa é a linguagem, que a coisa da metalinguagem é a linguagem. Mais do que descontinuar ainda mais palavras e coisas, criando uma dimensão ulterior e acima (de pura linguagem), o jogo metalínguístico de Pedro as situa num *mesmo* plano, colocando a linguagem *entre* as coisas do mundo, em continuidade com elas. Ou seja, podemos falar aqui em metalinguagem desde que tenhamos em vista de que aquilo sobre o qual a metalinguagem fala (a linguagem) é o mesmo que a linguagem fala (as coisas), ou seja, que a metalinguagem fala da linguagem como coisa. Assim, seria a linguagem

referencial, designativa, a que separa palavra e coisa de modo totalmente descontínuo (“O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa”). Isso pode contradizer ou parecer contradizer o nosso primeiro ponto; contudo, esse não dar conta do real é algo que a metalinguagem expõe e que se aplica, de modo análogo, a si mesma: se as palavras não apreendem a coisa, tampouco apreendem, na metalinguagem, as palavras. Afinal, não só falar da palavra “palavra” é falar da não-palavra de “palavra”, ter como referente a coisa “palavra”, a palavra enquanto coisa da linguagem, e não enquanto palavra, como também nesse gesto se revela a não-coincidência da linguagem consigo mesma, a impossibilidade de apreender a própria linguagem. *“Isto” não é uma palavra.*

Agora, que a metalinguagem *exponha* a impossibilidade da linguagem de apreender as coisas, não significa que ela venha depois, a *posteriori*. Antes, ela vem antes, sendo, no limite, um *a priori* do próprio funcionamento referencial da linguagem – trata-se de uma “palavra última que também é tão *primeira*”. É impossível não remetermos aqui à teoria de Bateson segundo a qual a metalinguagem precede a linguagem, assim como é possível dizer que aquela experiência que Lacan chama de *lalangue* é, a seu modo, uma das manifestações dessa precedência, uma metalinguagem (às avessas, talvez), na medida em que toma a linguagem como coisa. Isso se percebe na fala de Pedro pela repetição do termo “palavra”, no qual referente, referido e significado estão no mesmo *plano*, confundindo-se (o prazer deriva justamente de gerar essa *confusão*), o que não acontece em seu registro escrito, no qual a segunda ocorrência de “palavra” vem aspeada, separando as dimensões (separando uso e menção, para usar a distinção cara a filosofia analítica). Também o deslocamento de “im-” para “ex-” participa, ao seu modo, na criação dessa ontologia plana: questão de “gosto”, ou seja, de gozo, em que a linguagem se torna objeto, uma coisa, *língua* com a qual se joga e goza, brincando com a sua sonoridade, com a sua materialidade. Vale dizer ainda que o deslocamento sonoro não deixa de ser semântico (afinal, estamos num só plano), por uma espécie de triangulação que também confunde repetição e diferença: se “im-” e “ex-” são quase sinônimos ao indicarem ambos uma forma de negação, sendo substituíveis ao gosto do falante, por assim dizer, essa identidade comporta também uma diferença, afinal, um homófono de “im-”, “in-”, pode indicar também interioridade, “para dentro”, “dentro de”, enquanto “ex-” aponta para fora, para uma exterioridade – a palavra “palavra” não está dentro da palavra (da linguagem), mas fora dela, embora possa ter partido dela, de dentro dela (pensemos no uso de “ex-” como negação de um estado anterior: “ex-marido”, p.ex.). Desse modo, a preferência do filho de Clarice talvez possa ser formulada da seguinte maneira: enquanto “impossível” indica uma interioridade da (meta-)linguagem, e sua separação em relação às coisas, “ex-possível”, por sua vez, direciona para uma ligação com o que está fora dela.

Por fim, e como consequência, se o indizível não é dito por Pedro, a indizibilidade, por sua vez, vem ao primeiro plano e se dá a ver na escolha de um neologismo (“ex-possível”), como que a marcar a inadequação da linguagem ali mesmo onde ela tenta nomear (com a palavra “impossível”) a sua inadequação. A

coisa, intocável, entra em contato com a coisa “palavra”, ou melhor dizendo, ambas, inapreensíveis e em sua inapreensibilidade mesma, se irradiam simultaneamente, irradiam simultaneamente sua opacidade. É aqui que o intervalo da designação, o hiato impossível, sem se abolir, se revela uma continuidade ex-possível, pois se trata de a linguagem atravessar e ser atravessada pela impossibilidade: a meta-linguagem, como indica o sentido original do prefixo, é atravessamento (*da* linguagem), travessia de planos (*pela* linguagem).¹⁵ O ex-possível é o que não pode ser, mas que, apesar e *através* dessa impossibilidade, *atravessando-a*, deixa o campo do possível para se tornar *outra coisa*. E, de fato, é isso que se dá com as impossibilidades clariceanas: Lóri encontra o impossível de si mesma, nascer é impossível, mas em suas ficções os (re)nascimentos se multiplicam, etc. Do mesmo modo, se é impossível à linguagem apreender as coisas, tal impossibilidade não cessa de ser atravessada por Clarice, em uma escrita, portanto, não impossível, mas ex-possível, do ex-possível, que através do intervalo mesmo que separa entre palavras e coisas estabelece uma continuidade entre elas, que transforma a impossibilidade de apreensão em possibilidade de contato, que parte da possibilidade da linguagem, ou melhor, de sua impossibilidade, para fora dela. Assim, se há uma separação entre palavras e coisas, devemos vê-la ao modo clariceano, i.e., não como ruptura absoluta, “descontinuidade e (...) interrupção”, e sim como o interstício de uma continuidade (ou a continuidade que o próprio interstício é). Adentrar e atravessar esse intervalo é poder também, partindo de um campo de possibilidades (aqui, o da linguagem), sair dele: ex-possível, o que não pode ser, o ser-fora do poder-ser através de um mergulho no impossível (um *nascimento*).¹⁶ Nesse caso, o “mergulho na matéria da palavra” (LISPECTOR, 1998b, p. 25).

Pegar com as mãos vazias o inapreensível

“Pois tenho que tornar nítido o que está *quase* apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (*A hora da estrela*; grifo nosso).

15 Nunca é demais ressaltar que a obsessão de Clarice diz respeito tanto à tentativa de apreender a coisa inapreensível, quanto em *falar sobre* essa inapreensibilidade, ou de falar *através dela*, ou seja, consiste em trazê-la ao primeiro plano, em colocar no mesmo plano palavras e coisas e sua mútua impossibilidade. Assim, na medida em que escreve sobre a impossibilidade de dar conta, tocar, dizer a coisa, em sua escrita, a coisa dita, a coisa que é objeto e que é inapreensível, nesse caso, também é a palavra: o objeto, a coisa de sua escrita também é a palavra e a sua inapreensibilidade

16 Inspiro-me aqui na leitura que Maniglier (2008, p. 281) faz de Lévi-Strauss: “em todo sistema de signos existe uma possibilidade que está incluída, mas unicamente sob o modo de sua exclusão, da qual ela precisa para se fechar, mas de que não pode se dar conta. Em toda exploração de um problema, existe uma ‘solução’ que se deve integrar para poder considerar as diferentes soluções como alternativas umas das outras (...), mas que na verdade não é nada além de uma outra maneira de tratar o problema ou, antes, a eventualidade de um outro problema”. Ou seja, o impossível de um sistema de signos, ao mesmo tempo que é local, que o fecha, marca também a sua abertura, a sua passagem para outro. É essa passagem, em que o impossível constitui o intervalo entre dois campos de possíveis, que estamos chamando de ex-possível (embora não estejamos aqui trabalhando com sistemas de signos).

Voltemos, para terminar, ao ponto de partida, isto é, ao desejo da narradora de *Água viva* de “pegar com a mão a palavra”, a demanda pela “palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real”: pegar com a mão a palavra, como se fosse uma coisa, melhor dizendo, que se confunde com a coisa (*res*, real), e, portanto, é intangível como ela, ou seja, pegar com a mão o inapreensível (a palavra, a coisa, a palavra-coisa, a coisa-palavra). A “dura escritura” de Clarice parece então postular uma espécie de palavra (última) que não está ontologicamente separada das coisas, mas, ao contrário, em continuidade com elas – ou melhor, com a inapreensibilidade que as caracteriza. De fato, como lemos em *Um sopro de vida*, “Palavra também é coisa”, já sem a forma interrogativa de *Água viva* (“A palavra é objeto?”), afirmação a que se segue o gesto de pegar: “coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo” (LISPECTOR, 1999d, p.104). Pegar a palavra com a boca e concretizá-la é fazê-la tornar-se vibração (som), *falar*, o que exige, não custa dizer, respirar, ou seja, pausar, intervalar, falar e silenciar: falar já é sempre não-falar, silenciar, a fala demanda o silêncio, faz silêncio. Do mesmo modo, se pegar a palavra com a mão pode ser visto como o gesto de torná-la inscrição no papel, materialização pelo *escrever*, então arriscaríamos dizer que, como na fala, tal concretização, conforme vimos, também implica a não-palavra, as entrelinhas – a sombra.

A questão da escritura de Clarice parece ser a de como fazer com que esta dimensão inapreensível da palavra vibre reciprocamente com a da intocabilidade da coisa. Ou seja, a operação poético-metafísica em jogo não reside apenas em coisificar a palavra, em materializá-la, mas, através desse gesto que a aprofunda, dar a ver, *apontar* à intangibilidade das palavras e das coisas – as suas sombras, as suas auras, o que elas não-são, mas que constitui “maior verdade do mundo”. Trata-se, então, de *fazer* perceptível a irradiação simultânea entre palavras e coisas, *fazer* com que a palavra desperte e torne sensível o que não pode apreender. Em suma, para parafrasear Austin, a questão clariceana seria: *how to do silence with words*.

Em certo sentido, um parecer de Hélio Pólvora sobre *Água viva* para o Instituto Nacional do Livro, indica que ela conseguiu realizar isto:

Romance certamente não é. Clarice Lispector resolveu abolir o que chama de técnica de romance e escrever segundo um processo de livre associação de idéias, ou de palavras. Tem-se a impressão, lendo este seu novo livro, que ela colocou o papel na máquina e foi registrando o que lhe vinha à cabeça, sem preocupação de unidade, coerência e fábula. Objeto gritante – o título primevo de *Água viva* – é mais uma de suas coisas, das muitas coisas que Clarice Lispector tem perpetrado sob o rótulo de romance (*apud* ANTELO, 2006, p. 5).¹⁷

17 Não se tratava, evidentemente, da primeira vez que Clarice recebia esse tipo de crítica. Em “Ficção ou não”, crônica de 14 de fevereiro de 1970, ela aborda a classificação de seus livros, especialmente *A paixão segundo G.H.*, a forma de suas narrativas e o enredo rarefeito, e afirma: “Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de

E, de fato, ao fim da leitura de qualquer uma de suas ficções, o que fica parece ser uma pergunta: o que *isso* quer dizer?, ou qual o sentido *disso*?, em que o acento deve recair não sobre a intenção, mas sobre o *isso* e a *interrogação*. É a própria palavra – o sentido, a significação – que não se apreende, como se fosse essa inapreensibilidade (o nó vital, a essência da coisa) aquilo que a (não-)palavra (*isso*) buscasse tornar visível.

Em um artigo magistral, mas ainda pouco conhecido, Mateus Toledo Gonçalves mostrou como em “O ovo e galinha”¹⁸, Clarice mobiliza uma série de recursos (paradoxo, parataxe, linguagem infantil, repetição), resultando numa “escrita perturbada, da desordem” (2016, p. 78), “um modo de abdicar – em parte – da razão discursiva, sem capitular à procura da ‘coisa’ pela linguagem” (*ibid.*, p. 74). O resultado está em que que, indeterminando radicalmente o sentido (do texto), as sucessivas definições desconcatenadas e contraditórias tomadas em conjunto não nos dizem o que o ovo é: o texto, construído por uma série de afirmações, não nos oferece uma resposta, mas devolve a pergunta – *o que é o ovo?*; não nos diz o seu ser, mas o seu “?-ser” (DELEUZE, 2018). A resposta é tudo o que não temos, mas não por uma ausência, e sim pela multiplicação (excesso) de respostas que o conto-coisa fornece: o ser do ovo não se limita a nenhuma delas em específico, não coincide plenamente com *uma só* resposta. Ou seja, a indeterminação do sentido parece derivar da sua própria multiplicidade e excesso: o texto não diz *uma* coisa, na medida mesmo em que diz *muitas* coisas.¹⁹ E por isso mesmo ele parece uma *coisa*, parece ressoar (irradiar, vibrar) a própria (inapreensibilidade da) coisa de que tenta falar, de que tenta se aproximar, pois o “?-ser” é o próprio ser do ovo (a coisa é vazio, intervalo, não-ser). Não é um acaso que ali seja dito que “o ovo

algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura (...). Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo?” (LISPECTOR, 1999e, p. 271). A palavra final coube a ela na “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”, de *A hora da estrela*, que se inicia justamente dizendo: “Pois que dedico *esta coisa aí*” (Lispector, 1998: 9), ou seja, com a assunção do rótulo, convertido agora em bandeira.

18 O mesmo talvez pudesse ser dito de seu par, “O relatório da coisa”, verdadeiro *Objecto textual*, na leitura aguda e aguçada de Raúl Antelo (1997).

19 Ou seja, a inapreensibilidade de que fala Clarice deriva de um excesso de significação, e não o contrário, a saber, que a intangibilidade da coisa gera a multiplicação vazia do sentido. Nesse sentido, me inspiro na leitura que Pontieri (2001, p. 217; grifo nosso) fez, mas invertendo-a: “[O]s paradoxos (...) constroem o ovo como lugar de vacância do sentido, no qual *por isso* todos os sentidos cabem”. A diferença, quase imperceptível, está em saber se tomamos o zero como vacância ou então como “múltiplo universal” (STERZI, 2019). Na famosa “Introdução à obra de Marcel Mauss”, ao tentar dar uma explicação para o que chama de “significante flutuante” (*mana, trec*, entre outros, aos quais poderíamos acrescentar “coisa”), Claude Lévi-Strauss (2003, p. 43-44) afirma que “ele seria simplesmente um valor simbólico zero, isto é, um signo que marca a necessidade de um conteúdo simbólico suplementar àquele que pesa já sobre o significado, mas que pode ser um valor qualquer, com a condição de fazer parte ainda da reserva disponível e de já não ser, como dizem os fonólogos, um termo de grupo”. E, em nota, explica o sentido desse zero, citando Jakobson e Lotz: “Os linguistas já foram levados a formular hipóteses desse tipo. Assim: ‘Um fonema zero... opõe-se a todos os outros fonemas do francês por não comportar nenhum caráter diferencial e nenhum valor fonético constante. Em contraposição, o fonema zero tem por função própria opor-se à ausência de fonema’ (Jakobson & Lotz). Poder-se-ia dizer paralelamente, esquematizando a concepção que foi aqui proposta, que a função das noções do tipo *mana* é opor-se à ausência de significação, sem comportar por si mesma nenhuma significação particular”. É esta *oposição* à ausência de significação conjugada à *inadequação* a qualquer significação *específica* que caracteriza, a meu ver, a coisa para Clarice.

é impossível de existir”, pois enquanto germe de vida²⁰, não se enquadra em *um* campo de possibilidades dado; ele (seu sentido) é aberto e indeterminado: o ovo, o nascimento, é uma pergunta. A impossibilidade de dizer (o ovo) se torna o caminho (uma “via-crúcis”, para ser mais exato) da possibilidade de torná-lo perceptível, o impossível se torna ex-possível, a linguagem vira linguagem do fora (da linguagem), e o indizível (o ovo) se manifesta enquanto “objecto textual” (ANTELO, 1997), chegando mesmo a materializar-se no texto (ou concretizando o texto) na profusão da letra “o” (a palavra se tornando coisa, como se a narradora fosse ela mesma uma galinha colocando ovos – e cacarejando sem parar em uma linguagem monótona, desarticulada, repetitiva²¹).

Toda a obra de Clarice parece conter esse esforço de converter a nomeação, designação, referenciação, em pergunta, gerando uma escrita interrogativa, antes que afirmativa, a ponto de alguns de seus narradores caracterizarem seus escritos como questões: “Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1998e, p. 17), afirma Rodrigo S.M.; “Escrever é uma indagação. É assim: ?” (LISPECTOR, 1999d, p.16)²², lemos em *Um sopro de vida*, logo depois dessa passagem: “‘Escrever’ existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta”. Muitas vezes, assim, a estratégia é explícita, numa afirmação da interrogação: “sou uma pergunta” (LISPECTOR, 1998b, p. 36), diz a narradora de *Água viva*, frase que também intitula uma crônica composta quase só de perguntas; e, para ficar com só mais um exemplo, o mais forte deles: “O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome” (LISPECTOR, 1999f, p. 21). Mas, mais essencialmente, a operação se dá de forma disseminada e indireta, por meio das próprias afirmações (como em “O ovo e a galinha”), na multiplicação de nomes da coisa (ou do intervalo, etc.), não só *sintoma* (passivo) da inapreensibilidade das coisas pela linguagem, mas também modo oblíquo de, pelo excesso (ativo), questionar a nomeação, produzir, às avessas, a pergunta.²³ É na medida mesmo em que a palavra, num esforço imenso de designar, não designa, na medida mesmo em que, a partir da própria possibilidade de designação, ela se torna não-designação, que ela manifesta o indesignável.

Vimos trabalhando e frisando a noção de manifestação, que extraímos da própria Clarice, mais especificamente, de *A paixão segundo G.H.* O drama ali, já adiantamos antes, gira em torno de *como* relatar a sua experiência extrema de dessubjetivação, de como mobilizar a linguagem para dar conta da sua perda, em suma, de como a palavra pode dar conta da não-palavra. Não é um acaso, assim, que, diante do desenho-escrita de Janair na “gruta” (“O desenho não era um

20 “De que sou eu a semente? Semente de coisa, semente de existência (...). Eu, pessoa, sou um germe (...). Do germe que sou, também é feita essa matéria alegre: a coisa” (LISPECTOR, 1997, p. 90).

21 Cf. Cixous, 1990.

22 Algumas edições inexplicavelmente omitem o sinal gráfico do ponto de interrogação...

23 Caberia menção ainda ao atravessamento (direto ou indireto) da escrita de Clarice pelos sinais (desenhos) gráficos, procedimento que nos remete ao dito na crônica “Escrevendo”: os ovos – “o” – de “O ovo e a galinha”, os travessões de *A paixão*, que iniciam e encerram o livro, como que a marcar que se trata de um intervalo, e que também aportam para dar a ver a gosma branca da barata sendo expelida quando G.H. a esmaga, etc.

ornamento: era uma escrita”), G.H. vise elaborar uma escrita-desenho (lembramos novamente do texto “Escrevendo”): “será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir”. Como vimos, essa reprodução, esse nascimento, *cria* realidade: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”. Trata-se, assim, de *reificar*, de produzir a (inapreensibilidade da) coisa através das palavras, convertendo a escrita em grafismo. Assim, ao longo de todo o romance, haverá a recusa da expressão e do expressivo, em nome de seu outro: “Não quero a meia-luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo (...), quando a arte é boa é porque *tocou* no inexpressivo, a pior arte é a expressiva” (LISPECTOR, 1997, p.101, 92; grifo nosso). Ou seja, não se trata, aqui, de o sujeito exprimir-se, dado que a transformação de G.H. consistiu, repitamos, na perda da subjetividade, quando tudo que restou dela foi o inexpressivo, a impossibilidade de se exprimir. Todavia, isso não implica que não haja uma forma de se relacionar com esse resíduo inexpressivo, um modo descrito pelo vocabulário tátil, do toque e da manifestação: “às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também”. *Manifestar*, etimologicamente, designa o gesto de pegar pela mão, i.e., de tocar ou de apontar. Manifestar o inexpressivo seria, desse modo, não uma forma de exprimi-lo, dizê-lo, mas sim de apontá-lo: “O nó vital [da coisa] é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado, desperta como um miligrama de radium no escuro tranquilo”.

No romance, ou seja, no relato em que G.H. tenta *reproduzir* sua experiência *através da linguagem*, isso se dá por uma estratégia de aproximar-se pela linguagem o máximo possível desse ponto extremo (o nó vital) sem esmagá-lo com as palavras, parando à distância de um passo, i.e., parando quando se dá – e *porque* se dá – a irradiação simultânea entre o dizer e o indizível. Pois o “ato máximo”, o momento em que a comunhão com o neutro se efetiva plenamente – quando a protagonista ingere a barata –, não é narrado, tornando-se “ato ínfimo”: tendo ali perdido completamente a subjetividade, não há o que expressar. Todavia, esse silêncio só adquire sua intensidade pelo contraste (a vibração recíproca) com o excesso da linguagem, seus paradoxos, idas e vindas. Mais ainda: essa interrupção da palavra não é um ato voluntário, mas se produz quando a linguagem, em seu esforço extremo de aproximação, faz despertar a coisa, a qual, por sua vez, a faz vibrar reciprocamente, paralisando-a, produzindo silêncio. É nesse ponto, de interrupção da linguagem, e irrupção na linguagem, que o indizível se manifesta:

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a

procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1997, p. 112-3).

110 Nessa passagem, que se encontra nas páginas finais do romance, nos deparamos com uma inversão da analogia: se a terra antecede a árvore, e a matéria antecede o corpo, era de se esperar que o silêncio precede a linguagem. Mas não: é a linguagem que precede o silêncio, o esforço da voz que precede a mudez, assim como a entrelinha só se dá porque há a linha, a sombra da palavra só se dá porque há a palavra: “para que o verdadeiro silêncio se dê, faz-se necessário um tipo específico de fala. É como se o silêncio que aspira Clarice não fosse apenas da ordem da ausência de sons ou de palavras, mas envolvesse que antes as coisas fossem devolvidas em sua opacidade” (GONÇALVES, 2016, p. 79). O indizível, o fora da linguagem (que coincide, no romance, com a comunhão com a barata), é *manifestado* pela linguagem justamente ali onde ela não consegue dizer (em seu fora): o “fracasso” é o sucesso, o indizível não é *dito* (expresso) pela linguagem, não se torna dizível, mas manifesto *enquanto* indizível.²⁴ É ele que se pega com as mãos vazias da escrita de Clarice Lispector.

silêncio

“Mas há alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita” (Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*).

O resto é silêncio. Contudo, o que Clarice nos ensina é que esse resíduo inexpressivo pode se tornar perceptível *através* da própria linguagem, que é possível fazer (*poiesis*) ouvi-lo *na* própria linguagem. Se pegar com as mãos vazias

24 Citemos novamente essa passagem crucial do romance: “é disso que me aproximo (...). Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável”.

NODARI, A.
*O indizível
manifesto: sobre
a inapreensibilidade da
coisa "Dura
Escritura" de
Clarice Lispector*

o inapreensível é manifestar o indizível, então a sua escrita ignora solenemente a interdição de Wittgenstein, ainda repetida por muitos como se fosse um imperativo categórico, a saber, a de que “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”.²⁵ Pois ela fala constantemente, se é que não fala somente, sobre aquilo de que não se pode falar. O silêncio wittgensteiniano se torna palavra clariceana, dura escritura ex-possível que, em sua respiração, em seus intervalos, manifesta sem cessar “a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio”.

25 “Nessa célebre máxima”, comenta Maniglier (2008, p. 287), “pode-se ouvir redobrar o impossível em interdito”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “La potenza del pensiero”. Em: *La potenza del pensiero – saggi e conferenzi*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 273-287. 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica. 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz: l'archive e il testimone*. Turim: Bollati Boringhieri. 1998.
- ALVES, Vinícius. “O toque sobre as coisas ausentes”. Disponível em <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2019/05/13/o-toque-sobre-as-coisas-ausentes-por-vinicius-a/>. 2019.
- ANTELO, Raúl. “Prefácio”. Em: Antelo, Raul (ed.). *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, pp. 5-6. 2006.
- ANTELO, Raúl. *Objecto textual*. São Paulo: Memorial da América Latina. 1997.
- ARISTÓTELES. *De anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34. 2006.
- CAMILLO PENNA, João. “O nu de Clarice Lispector”. *Alea*, v. 12, n. 1, p. 68-96. 2010.
- CIXOUS, Hélène. “Extrema fidelidade”. Tradução de Carlos Nougué. In: Lispector, Clarice. *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rio de Janeiro: Rocco Digital. 2017.
- CIXOUS, Hélène. “‘The Egg and the Chicken’: Love Is Not Having”. In: *Reading with Clarice Lispector*. Tradução de Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 98-122. 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz & Terra. 2018.
- GONÇALVES, Mateus Toledo. “Notas sobre ‘O ovo e a galinha’”. *Humanidades em diálogo*, n. 7, pp. 69-80. 2016.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. *The inner touch: archaeology of a sensation*. Nova Iorque: Zone Books. 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: Mauss, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify. 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999c.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999d.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999e.

- NODARI, A. *O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa "Dura Escritura" de Clarice Lispector*. LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999f.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998c.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998d.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998e.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.: edição crítica*. Coordenação de Benedito Nunes. 2. ed. 1. reimp. Madrid: ALLCA XX. 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco. 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Encontros*. Editado por Evelyn Rocha. Rio de Janeiro: Azougue. 2011.
- MANIGLIER, Patrice. "A bicicleta de Lévi-Strauss. Trad. Daniel Pierri *et al.* *Cadernos do campo*, n. 17, p. 275-292. 2008.
- MONDZAIN, Marie-José. "A imagem entre proveniência e destinação". Em: Alloa, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Coordenação da tradução por Carla Rodrigues. Belo Horizonte, Autêntica, p. 39-53. 2015a.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Prefácio e tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro. 2015b.
- NODARI, Alexandre. "'Tornar-se': notas sobre a 'vida secreta' de Clarice Lispector". Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/ensaio/tornar-se-notas-sobre-vida-secreta-de-clarice-lispector/>. 2017.
- NODARI, Alexandre. "A sombra da palavra". Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/blog/a-sombra-da-palavra-por-alexandre-nodari/>. 2018.
- NODARI, Alexandre. "A vida oblíqua: o hetairismo ontológico segundo G.H.". *O eixo e a roda*, v. 24, n.1, p. 139-154. 2015.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2. ed. Cotia: Ateliê. 2001.
- STERZI, Eduardo. "Hipóteses". *Meteoro*, n.1. 2019. (no prelo).
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector – pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco. 2013.

Recebido em: 16/05/2019

Aceito em: 16/05/2019