



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 17, n.1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

Uma literatura do corpo em *Perto do coração selvagem* *A literature of the body in Perto do coração selvagem*

Pâmela Nogarotto¹
Cristiano de Sales²

Resumo: Este ensaio argumenta que o romance de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), traz à tona uma literatura para ser experienciada com o corpo em seus vários níveis de criação, a saber, o corpo da personagem, Joana, o corpo do texto e o corpo do leitor. A noção de corpo que adotamos é a do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. A concepção de texto e de linguagem aproveitamos de ensaios de Roland Barthes. Sem reduzir a leitura do romance a mero pretexto para verificação de intuições teóricas, defendemos que importantes traços de toda a trajetória da autora já estão tensionados nesse primeiro livro, sendo o principal deles o reconhecimento de que o alcance artístico da linguagem está em seu aparente fracasso. Fazemos isso por meio de leitura apurada do referido romance.

Palavras-chave: *Perto do coração selvagem*; Corpo; Literatura; Clarice Lispector.

Abstract: The following essay makes the point that Clarice Lispector's debut work, *Perto do coração selvagem* (1943), brings to the surface a kind of literature that has to be experienced throughout the whole body in its many levels: the body of Joana, the main character, the body of the text and the body of the reader. The notion of body that we have adopted is from French philosopher's Maurice Merleau-Ponty. The conception of text and language we took from essays by Roland Barthes. Without reducing the reading of the romance to a mere pretext for theoretical intuition, we make the case that important characteristics from the author's whole trajectory are already fleshed out in this first book, the most important of which is the author's ease to recognise that the artistic reach of language itself resides in its apparent failures. We do this through a careful reading of said romance.

Keywords: *Perto do coração selvagem*; Body; Literature; Clarice Lispector.

“... o corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.”

João Guimarães Rosa

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná e licenciada em Letras-Português pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pesquisa a temática do corpo na obra de Clarice Lispector.

² Professor de Literatura na Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Curitiba. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (com Estágio Doutoral na Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle). Mestre em Literatura e licenciado em Letras Português, ambos pela Universidade Federal de Santa Catarina. Estuda poesia e narrativa brasileira dos séculos XX e XXI, teorias da literatura e estéticas contemporâneas. Colabora como crítico no Jornal Rascunho.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

Do desejo de leitura

Se minha mão direita toca a minha mão esquerda, percebo-a como tocante. Mas, instantaneamente, minha mão esquerda, até então tocada, passa a sentir minha mão direita da mesma forma e ambas confundem o que esteja na ordem do tocante e do tocado. Ou melhor, ambas se tornam tocante-tocada. Valemo-nos desse exemplo caro a Maurice Merleau-Ponty para introduzir o que pensaremos neste ensaio como ‘corpo sensível’³, já que, para o filósofo, o exemplo acima serve também para compreendermos o que ocorre entre o ser que vê e o ser que é visto, bem como entre o ser que percebe e o ser que é percebido — sempre em caráter fronteiro, ambivalente. Não limitamos nossa leitura ao que se sabe do corpo fisiológico, junção de partes e sistemas do corpo humano, por exemplo, antes, referimo-nos ao corpo fenomenológico, um corpo que se move e se inscreve no tecido do mundo, imbrica-se a ele. Daí nossa noção de ‘corpo sensível’, elaborada e adaptada da filosofia de Merleau-Ponty.

Para o autor de *Fenomenologia da percepção*, o corpo se constitui à maneira de uma matriz de sentido. A cada novo acontecimento, um afeto, um sabor, um livro, uma dor, cheiro, conhecimento, visão, som, enfim, a cada novo fenômeno, o corpo por meio do qual percebemos o mundo é rearticulado, rearranjado, recentralizado com novos signos, novos modos de compreender o próprio mundo. Trata-se de uma filosofia que, como outras do século XX, radicaliza e borra os limites entre sujeito e objeto na experiência humana. A esse corpo, que o filósofo chamou de “habitual”, ou “corpo próprio”, optamos aqui por chamar de ‘corpo sensível’. Certamente, um corpo por meio do qual se percebe e constitui sentido para o mundo é também um corpo por meio do qual, ou melhor, com o qual se vive a experiência literária. Eis

³ Nos escritos merleau-pontyanos, encontra-se, mais frequentemente, os nomes “corpo próprio” — também “corpo móvel”, “corpo atual”. Por entendermos, no entanto, que a expressão “corpo sensível” melhor se encaixa com o que elaboramos, essa foi a opção.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

a noção de corpo que nos interessa aqui: um corpo que não cessa de produzir sentido e se ressignificar, dado que o tempo nunca cessa de nos confrontar a diferentes fenômenos.

No âmbito dessa filosofia, o corpo se distingue do que prega a fisiologia porque ele, o corpo, não se manifesta como resultado apenas de uma natureza ou de hábitos de uma dada cultura. O corpo é a própria maneira nossa de nos encarnarmos no mundo, no tempo, no espaço. Sem ele, não haveria mundo. Não que este seja o resultado de nossas ações, mas sim porque as próprias coisas do mundo, aquilo que não sou eu, por exemplo, podem ser entendidas como corpos, ou seja, também como matrizes de sentido. Para sustentar essa intuição, Merleau-Ponty recorre sempre à arte. É olhando para a experiência com arte que o filósofo elabora melhor sua tese sobre o corpo: “Ce n’est pas à l’objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l’oeuvre d’art” (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 187). Dito de maneira mais clara, se pensarmos que uma obra de arte também opera no nível da síntese de sentidos, como uma matriz de signos que não cessa de produzir sentidos, ‘corpo sensível’ e obra de arte se encarnam no mesmo regime de produção de sentido. Ambos são modos de encarnação no tempo. Não no sentido que algumas religiões adotam, mas no sentido que a própria fenomenologia francesa assume: a carne do mundo; onde os diferentes fenômenos se tocam. No livro *O visível e o invisível*, o pensador se refere a essa encarnação no tempo e no espaço dos sentidos como uma sorte de “quiasma”⁴.

O que importa aqui é assumir essa noção de corpo que, importante dizer, não aprendemos necessariamente com a filosofia, antes, aprendemos um tanto talvez com a narrativa de Clarice Lispector. Se recorremos a algum operador textual vindo da filosofia, foi pelo caráter descritivo com o qual ela nos permite avançar um pouco na tentativa de

⁴ Palavra retirada da biologia e que, grosso modo, remete à mistura de dois códigos genéticos cujos limites de diferenciação não se pode recuperar.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

entendimento do que venha a ser o corpo poético em *Perto do coração selvagem* (1943). Há, evidentemente, uma singular experiência com o corpo nessa narrativa. Uma experiência sensual que não cabe ser reduzida à filosofia de qualquer autor que seja, pelo contrário, que esgarça limites de explicações, insinua possibilidades de chegar perto, mas não alimenta o embuste da plenitude, ou da realização completa, do que seja esse selvagem coração da vida. Em suma, uma narrativa que, a despeito da juventude da autora, já parecia colocar em xeque ingênuos vieses da literatura. A rigor, o livro de estreia de Clarice nos ensina coisas importantes sobre a própria literatura. Característica essa que seguirá com a autora até os derradeiros livros.

Narrativa-corpo

No que Benedito Nunes nomeia “peregrinação do desejo insatisfeito” (NUNES, 2004, p. 293) e Antonio Candido chama perseguição do destino de “acercar-se cada vez mais do ‘selvagem coração da vida’” (CANDIDO, 1970, p. 129), temos o fio condutor da história de Joana. Narrada da infância à maturidade, a trajetória da protagonista do romance é construída a partir de um fluxo fragmentado, entrecortado, sempre a conectar o tempo vivido e o tempo presente (o da narração) a partir de reminiscências, imbricando os dois tempos. Essa busca inominada da coisa intangível esposa a linguagem, cria-se a partir dela. Em resumo, lemos *Perto do coração selvagem* como uma narrativa-corpo de uma busca incessável do selvagem coração da vida experienciada no corpo, a partir dos fenômenos, encarnada no corpo da linguagem.

Para Benedito Nunes, a medula da primeira parte da obra está nas lembranças, nas



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

ideias, nas imagens e na percepção.⁵ Tomamos esta última como operador fundamental ao nosso recorte, pois entendemos que a percepção é a experiência do corpo com o mundo. É nele que percebo o outro, o mundo, o toque do mundo em mim. Igualmente, é a partir dele que nos realizamos como carne no mundo e para o mundo; dito de outra maneira, é por meio do meu corpo que o mundo-outro me toca. E mais, é nesse toque que nos fazemos carne-mundo.

Com a publicação de seu primeiro romance, Clarice tensiona a linguagem e inaugura um fazer literário que é busca incessante. Esta, já sinalizamos, se viabiliza no corpo. Nesse sentido, concordamos com Olga de Sá quando esta diz que as obras de Clarice são “uma escritura que deve ser entendida com o corpo, pois com ele se escreve.” (SÁ, 1979 apud. CAMPOS, 1992, p. 186). Isso não significa ignorar o cérebro como parte na matriz de significação do que se lê; antes, trata-se de entender que tudo vem entrelaçar-se ao corpo, afinal, sabemos, a experiência mais erógena não está isenta de elaborações cognitivas, bem como a experiência aparentemente mais intelectual não está isenta de erotismo.

Vamos ao livro.

A protagonista vive e incorpora o que a rodeia — é invadida pelo mar, mergulha em espelhos e sente a dor das estrelas — por meio de imersões em si, voltando sempre à delimitação do corpo. Joana vivencia tudo isso com o ‘corpo sensível’, aliás, ela vivencia isso justamente porque o corpo é um ‘corpo sensível’ e não um objeto fisiológico apenas. É a partir de cada fenômeno — a morte do pai, a paixão pelo professor ou até o que se julga cotidiano, como o banho — percebido no corpo, que a personagem faz síntese e ressignifica sua matriz de sentidos.

⁵ “Os episódios da primeira parte (...), sem traço de intriga ou enredo, fundem lembranças e percepções momentâneas, idéias gerais abstratas e imagens. Analisando sentimentos e intenções, observando-se e observando os que a cercam.” (NUNES, 1989, p. 19)



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

Sobre o diálogo que sugerimos entre Clarice Lispector e Merleau-Ponty, Regina Pontieri (2000, p. 333) sinaliza, em um breve ensaio, que a imbricação dos textos-corpos dos dois autores “parece estar na identificação de uma ‘carne universal’, de que comungariam todos os seres. As obras de Clarice glosam, cada uma a seu modo, o mote de Joana, ‘tudo é um’.” De fato, a forma como se tocam corpo-mundo para o filósofo aproxima-se à entoação da personagem lispectoriana; porém aqui os escritos de ambos tocam-se em mais pontos, a saber, na carne universal, sim, mas também nas reflexões do visível e do invisível — a coisa de Joana —, do tempo e da linguagem.

Outra noção potente e poética para a leitura da escritura clariceana é a sugerida por Roland Barthes no que diz respeito à linguagem. Para o pensador francês, o fenômeno da linguagem pode ser comparado à pele. Se na pele residem as terminações sensitivas, que excitam e fazem a excitação alastrar-se por todo nosso corpo, a linguagem, igualmente, põe-se em atrito com o outro. Essa relação é sempre ambivalente, uma vez que quando tocamos o outro com nossa linguagem, somos imediatamente tocados por ela também: essa atividade do discurso volta a nós. O texto, materialização da linguagem, assume-se, então, como corpo. Assim como o corpo fenomenológico, o texto-corpo difere-se da ideia de corpo dos fisiologistas e se coloca como “corpo de fruição”, em acordo com o que fala BARTHES (2013, p. 24). Temos então o encontro de dois corpos incitados e excitados no fenômeno da linguagem. Esta, por meio da encarnação dos corpos faz do ‘corpo sensível’ fruição e faz do texto-corpo síntese para o sentido do mundo. Eis aqui o descentramento da vivência artística. Do encontro erótico dos corpos surge uma diferente síntese na matriz de sentido que somos e que o mundo é. Daí poder sugerir que nossos corpos devem ser comparados a obras de arte.

Assim sendo, a narrativa em *Perto do coração selvagem* nos lança a uma explosão erótica da vivência artística, dado que temos diferentes dimensões do corpo operando numa



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

mesma carne, numa mesma pele, a saber, o corpo da protagonista (Joana), o corpo do texto (a trama narrativa) e o corpo do leitor (também matriz de sentido para o texto-mundo).

As texturas e o tempo

Para Roland Barthes, o texto, bem como a pele, tem a espessura do gozo e da dor, do prazer e do corte. Nele, não apenas acessamos a descoberta de Joana deitada de bruços na areia morna, percebendo-se um ser de sexualidade, o texto não é apenas acesso ao outro (Joana, literatura), antes, é a areia onde a menina se deita para perceber invadir o mar, o líquido amorfo do desejo. É a corrida em retirada da casa do professor. É o inefável conhecimento da paixão. A textura do banho que revela um corpo já maduro. O seio sufocante da tia. O tédio do casamento. O texto, como a pele, não é veículo. É a própria vivência. Matriz ressignificando-se. É condição de existência de Joana e ao mesmo tempo nosso modo de saber dela. É onde nos encontramos não para saber o que aconteceu, mas para acontecer junto. O inefável para Joana é o indelével que não nos permite, leitores, sermos outra coisa que não a própria carne onde Joana se percebe. E o contrário também, não dar o nome ao que a fez correr da casa do professor equivale a ressignificar em nós sensações mal acomodadas da infância que descobre o amor, ou uma manifestação dele. A fenda que se abre na pele-texto vai cicatrizar nos corpos de Joana e nos nossos. O ‘corpo sensível’ que Joana nos ajuda a sintetizar somos nós mesmos acrescidos de mais essa fissura que o amor causa: não saber dizer, mas fazer.

Do latim *texere*⁶, texto é tecer, é tecido, é pele, tecido-texto que veste linguagem, assumindo contorno de corpo. A isso chamaremos corpo poético.

⁶ CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

Esse modo de fazer aparecer o corpo poético, já o mencionamos acima, segue com Clarice até os escritos dos anos de 1970. Vejamos o caso de *Água viva* (1973), ao se articular na dissolução de gêneros, há uma narração com o corpo: “estou tentando escrever-te com o corpo todo” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). A pintora-narradora, que improvisa a escrita, revela que “é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (p. 11). Na narrativa, também as palavras, “elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (p. 11), e a protagonista quer “como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (p. 11-12). *Objecto gritante*, inclusive, é o segundo de três títulos que ganhou o texto, antes de finalmente ser *Água Viva*. Essa palavra-objeto, mas não apenas, palavra sujeito-objeto, que grita, que tem corpo, essa impressão de corpo em tudo, essa relação corpo a corpo, mas também essa fixação do incorpóreo (do “it”, da “coisa”) interessa muito nessa tentativa nossa de estudar obra que é como fenda na literatura do último século.

Ainda na obra de maturidade mencionada, a matéria, localizada em tempo e espaço, está sempre a se (re)significar: “A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro” (LISPECTOR, 1998a, p. 48). Há liquidez entre sujeito e mundo. É verdade, também, que há uma voz narrativa e que ela emana de um corpo, mas não o corpo da biologia, e sim um corpo mais próximo do corpo de fruição barthesiano — em que se constituem nossas relações eróticas. Logo, intui-se: o texto clariceano é escrito com o ‘corpo sensível’ e é no ‘corpo sensível’ que será lido. Mais: a escritura de Clarice toca nossa pele leitora e, pelo que propõe, o rompimento, o entreolhar para as fissuras da existência que explora através do corpo poético, inscreve-se em nós, imbrica-se ao nosso corpo.

Nesse passo, a distinção corpo-mundo, sujeito-objeto, eu-outro é imprecisa: “ele [corpo] mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 20). O ‘corpo sensível’ é como saber de um “corpo vivido”, à profundidade dos instintos, da sexualidade, da relação com o outro-mundo, “corpos associados” que nos frequentam assim como os frequentamos.

À conversa — tocar o outro com as palavras —, ao sexo, ao corte de papel no dedo, ao evento extraordinário e também patético estamos chamando fenômeno. Experimentado e percebido pelo corpo, o fenômeno é o gatilho de desestabilização de nossa matriz de sentidos. Esse descentramento atualiza toda a significação do campo do vivido, assim como ecoa no campo das potencialidades do por vir: é a síntese do tempo e do espaço no corpo.

De volta ao romance inaugural de Clarice, a trajetória da protagonista Joana é narrada da infância à maturidade em um fluxo entrecortado, sempre com um fio de reminiscências a entrelaçar os dois (ou mais) tempos, divididos em duas grandes partes no romance. Benedito Nunes bem resumiu o centro da narrativa como a experiência interior de Joana:

Joana “continuava lentamente a viver o fio da infância...” (PCS, 14) lentamente desenrolado: a orfandade, o pai viúvo absorvido em seu trabalho de escritor, a tia que lhe desperta aversão, o mar diante do qual se extasia, o furto de um livro, o professor amado, a puberdade, a contemplação do próprio corpo, a emoção de estranheza ao olhar-se num espelho. Abundantes e significativas, essas vivências absorvem os acontecimentos exteriores, escassos e insignificantes, e exprimem o conflito dramático que cinde a personagem, interiormente dividida e em oposição aos outros. (NUNES, 1989, p. 19-20)

Sobre a escassez de eventos exteriores de que fala Benedito Nunes, estamos de acordo e isso implica o enredo. Se em *Água viva* a própria narrativa antecipa a incapacidade que o leitor terá de contar a história, no primeiro romance já há uma rarefação do enredo e um convite para um mergulho nas águas profundas da experiência e da percepção da personagem e da linguagem.

Conta-se a história de uma mulher, o corpo desta no mundo, com história, sim, um



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

passado-presente-futuro, mas a ênfase reside na forma como a protagonista vive, percebe, incorpora e sente o que está no mundo, e isso é o cotidiano, o ordinário, o *pathos* apenas. Trata-se menos das sequências de fatos narrados e mais da forma com que se narra. Parte dos estudos clariceanos resume a escritura da autora na busca de agarrar o que ultrapassa a linguagem. No entanto, outra parte da crítica (vf. NODARI, 2018) segue pela intuição de que a experimentação da linguagem é uma forma de aproximação à coisa, mas que Clarice não pretende apalpá-la ou dizer o indizível porque compreende a incapacidade de apreensão e formulação. Lê-se na coluna de Clarice no *Jornal do Brasil* de 6 de novembro de 1971:

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.

Da coisa, que ao longo da obra clariceana assume a forma de “it”, “núcleo”, “objeto”, só nos aproximamos através da linguagem, pois é o fracasso da linguagem que torna o indizível visível, a pesca da não-palavra pela palavra, a linha deixando ver a entrelinha, o dito que determina o não-dito, a cortina que insinua a forma da coisa. Assim, a linguagem na obra coloca-se como esta espécie de corpo: é no entrelace (ou atrito?) entre meu ‘corpo sensível’ e o corpo poético que entrevejo, pela fenda, a coisa que não se deixa capturar. É a partir da escritura (distráida) que Clarice aproxima-se da coisa, e é a partir da permissão, do deixar-se tocar pelo corpo de sua escritura (aquela pele), que o leitor se aproxima da coisa.

Sob um olhar merleau-pontyano do visível-invisível, também a coisa não se revelaria apesar do fracasso da linguagem; antes, cintilaria justamente por causa dele. A linguagem, sua distorção-distração, é que nos permitiria a contemplar: “quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos,



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

vejo-o justamente através deles, por eles.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 37)

Paralelamente, a leitura crítica de Antonio Candido entende que o tempo cronológico perde a razão de ser “ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior” (CANDIDO, 1970, p. 129). Os dois trechos, da infância e da experiência atual, que se entrecruzam e se justapõem resultam em uma atualidade estranha,

a ponto de não sabermos se a narrativa se refere a algo no passado ou em vias de acontecer. Todos esses processos, que sentimos conscientes e escolhidos, correspondem à atmosfera do livro, que parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas-intemporais encarnados pelos personagens. (CANDIDO, 1970, p. 129)

Pode-se pensar uma (re)significação do tempo como aspecto narrativo: o tempo não perde a razão de ser, antes, ancora sua razão de ser justamente na descontinuidade do narrar, na forma em que se (des)organiza, uma vez que esta conexão (ou fundição) entre tempo passado e tempo presente é a forma mesma que a protagonista percebe o mundo. Esse constante retorno (ou o nunca abandono completo) ao campo do vivido, a partir dos fenômenos percebidos no corpo, é a dinâmica mesma da experiência: o tempo passado e o tempo por vir estão a todo tempo ressignificando-se a partir do agora que é o corpo encarnado.

Renuncia-se à ideia de que o passado seja estático. Entende-se, antes, que o tempo vivido se reinscreve. Assim, toda a experiência de Joana ressignifica sua infância, e, por isso, na maturidade, a protagonista possui o tempo vivido tanto quanto quando o vivia: “eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria” (LISPECTOR, 1998b, p. 48). A dificuldade de entender se o tempo presente da narrativa se liga a algo no tempo vivido ou “em vias de acontecer” se justifica uma vez que, para Merleau-Ponty, somos um si “que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 20), e no romance “cada vez mais tudo era passado... E o passado tão misterioso como o futuro...” (LISPECTOR,



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

1998b, p. 137)

Sexo (geografia afetiva)

Em contraste à literatura que majoritariamente se escrevia no Brasil de seu tempo, há em *Perto do coração selvagem* certo princípio desterritorializador em que a delimitação regional é borrada. (cf. SOUZA, 2000, p. 25) Falamos de como a ambientação da narrativa é a da praia, do mar, da fazenda apenas, isso é, como a ambientação constitui-se somente de figuras-territórios que se justapõem a todo tempo (p. 25). A partir do trânsito de ambientes realçados pelo fluxo entrecortado da narrativa, há sempre essa espécie de estranheiridade em Joana.

Fazemos então um convite: nesse romance há uma geografia afetiva⁷, que diz respeito a como os lugares afetam e deixam-se afetar. Em suma, diz respeito a como os ambientes entrelaçam-se à sensibilidade da personagem e esta se entrelaça às sensibilidades dos lugares. O deslocamento de Joana pelo mundo, pelas figuras-territórios, está sempre atrelado à forma como a personagem percebe os lugares a partir de suas (aqui, ambígua mesmo: dela e do mundo) materialidades, de como seu corpo se inscreve no mundo, e como o mundo inscreve-se em seu corpo — a “reversibilidade” da qual fala Merleau-Ponty. É nula a referência sobre esses lugares no globo, se se trata do litoral de Pernambuco ou das praias do Rio de Janeiro, porque o que parece importar não são as linhas geopolíticas, e sim como seu corpo se imprime nelas.

Trata-se de uma geografia do corpo porque tem como únicas constantes o ‘corpo

⁷ Carlos Mendes de Souza em “O não-lugar” traz a ideia de uma “geografia interior” pensada por Affonso Romano de Sant’Anna sobre a escritura clariceana — que diz respeito a como “(...) o fora passa a ser vertiginosamente apreendido como um dentro aprisionador” (p. 473). A essa leitura, proponho uma ressignificação e renomeação para uma geografia afetiva, em diálogo com a percepção e afetação do mundo na personagem, sempre em caráter ambivalente.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

sensível' e o corpo da língua, isso é, uma geografia construída a partir da experiência corpórea: importa o toque do mar na jovem, o cheiro dos lugares, a textura das peles, o timbre da voz, o peso da água no corpo e a pele mesma da linguagem inscrita na carne. É geografia de afetação corpórea e de afeto de corpo (a pensar na pergunta de Joana à Lídia, sobre Otávio: “Como é que você o quer: com o corpo? — Sim, com o corpo — balbuciara Lídia. — É amor. — E você? — atreveu-se Lídia. — Não tanto.” (LISPECTOR, 1998b, p. 149). Sob a luz da *Fenomenologia da percepção*, somos corpos que se frequentam. Para Joana, quando um corpo de homem a frequenta, ergue-se em torno de um espaço (o corpo dela) suas quatro paredes, atribuindo-lhe um valor que é imputado antes pelas paredes que rodeiam o espaço e menos pelo que o espaço é em si mesmo. Dessa forma, o segundo plano que assume o espaço narrativo também pode perder protagonismo para que não se delimite o corpo poético, para não atribuir ao romance seu valor de paredes. É também texto poético esse corpo a deslocar-se no tecido do mundo sendo mundo também.

No livro, a transição de ambientes se dá em nível de sensações processadas no corpo: durante a viagem até a casa da tia, Joana digere mal um pedaço de bolo que lhe deram com ternura e piedade, e que lhe dava uma “tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza — uma coisa imóvel atrás da cortina” (LISPECTOR, 1998b, p. 35). Essa tristeza é corpórea, é sentida no nível da carne, envolta pela cortina, que parece representar o tecido que reveste o que não podemos tocar, é apenas o desenho, a sombra da coisa. A geografia afetiva, ligada à percepção e aos sentidos, evidencia-se na viagem — a pensar na (não) digestão do bolo, no atordoamento corpóreo da jovem com o ruído do trem. Ao caminhar pela areia da praia em direção à casa da tia, a personagem tateia o novo território com os olhos, com os ouvidos, deixando-se tocar pelo vento, este a insinuar-se como aquilo capaz de fazer balançar as cortinas e permitir entrever o que lá se oculta. “A ventania vinha do mar invisível, trazia sal, areia, o



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

barulho cansado das águas, embaraçava as saias entre as pernas, lambendo furiosamente a pele da menina e da mulher” (p. 36). Todas essas afetações corpóreas, cabe lembrar, são fenômenos a descentrar a matriz de sentidos da jovem, a ressignificá-la.

Na casa da tia, a jovem instala-se a partir da percepção: o lugar era “um refúgio onde o vento e a luz não entravam” (p. 36), e a sala sombria decorada com móveis “pesados e escuros” (p. 36) tinha um cheiro morno: mofo e chá com açúcar. Eis aí um pedaço do que podemos pensar como geografia afetiva: pouco importa em que lugar se situava a casa da tia; antes, importa a maneira com que Joana e a casa se comunicam. Além disso, a percepção da casa é uma extensão (ou início) de como a jovem percebe o corpo da tia. Ao encontro do corpo da mulher, a jovem é sepultada entre seus seios, “aquelas duas massas de carne macia e quente” (p. 36), e em um ato de consolo Joana era beijada pela “língua e a boca da tia [que] eram moles e mornas como as de um cachorro.” (p. 37). A ambiguidade dos seus seios maternos, fecundos e sexuais, causam ânsia à órfã que viveu, desde cedo, a ausência do seio materno, adotando o pai como sua figura cuidadora⁸, e que agora, entendemos, vivencia a orfandade completa. A menina repele o corpo da tia com nojo. Paradoxalmente, os seios, que alimentam e nutrem vida, sepultam Joana. Não apenas os seios da tia lhe causam aversão, mas também notamos que é na ausência de seios do mar que Joana encontra consolo.

Aliás, assim como a fala não significa apenas pelas palavras, mas também pelo sotaque que carregamos da cidade natal, pela entonação, pelo destino que damos às mãos — “esse suplemento de sentido revela não mais os pensamentos daquele que fala, mas a fonte de seus pensamentos e sua maneira de ser fundamental” (MERLEAU-PONTY, 1999, passim) —, também no romance temos a percepção do corpo do outro como falante, como evidência dessas

⁸ Com medo da mãe, Joana-criança se adverte: não se deve ter medo da mãe porque a “mãe era como um pai”. (LISPECTOR, 1998b, p. 25).



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

fontes e da maneira de ser, a pensar nas mãos dos personagens.

As mãos imprimem linguagem em duas vias: primeiro, porque é o meio pelo qual se registra a expressão escrita (pelo desenho, pela pintura também). Depois, e talvez principalmente, a linguagem falada no romance completa-se pela linguagem das mãos, ou ainda, as mãos dizem sem a fala. Além disso, as mãos estão intimamente ligadas ao toque e, a depender de sua posição — nas artes plásticas a posição das mãos significa posições e atitudes interiores —, pode se ligar à reza, ao gesto de acusação, à súplica.

Assim, o professor possui mãos grandes, “maior que a mão de um homem” (LISPECTOR, 1998b, p. 57); a mulher deste, a quem Joana inveja, tem mão macia, “branca e longa, como de cera, mas estranhamente atraente” (p. 56) e, talvez mais marcadamente, há a comparação das mãos de Joana e de Lídia:

As minhas mãos e as dela. As minhas — esboçadas, solitárias, traços lançados para a frente e para trás, descuido e rapidez num pincel molhado em tinta branco-triste, estou sempre levando a mão à testa, sempre ameaçando deixá-las no ar, oh como sou fútil, só agora compreendo. As de Lídia — recortadas, bonitas, cobertas por uma pele elástica, rosada, amarelada, como uma flor que vi em alguma parte, mãos que repousam em cima das coisas, cheias de direção e sabedoria. (LISPECTOR, 1998b, p. 144)

É com as mãos que Joana tenta agarrar a coisa e falha. Em sua comparação com as mãos de Lídia, a mulher vê suas mãos perdidas, sem saber o que fazer com elas, levando-as à testa, enquanto Lídia pousa as mãos, sabe o destino que dará a elas. Em hebreu, a mesma palavra “iah” significa mão e poder, e as mãos do professor parecem representar bem essa intersecção, pois ele possui mãos maiores que a mão de um homem — e aqui, não só as mãos, mas todo seu corpo é “corpo enorme como o de um animal maior que o homem” (LISPECTOR, 1998b, p. 56) —, e o professor representa essa primeira paixão, alguém que poderia entendê-la, alguém em quem se abrigar. As mãos de sua esposa, por fim, são comparadas a mãos de cera, mas



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

atraentes, também como um reflexo de como Joana vê a mulher do professor: bonita como ela nunca será (e, para ela, é por isso que o professor quer a mulher, e não a ela).

As mãos também tecem geografias em corpos. Mas no caso de Joana, de sua geografia, os ambientes, que também são corpos, a tocam numa outra erótica e isso revela muito sobre a literatura de Clarice Lispector. Como sugeriu Susan Sontag no provocativo ensaio *Contra a interpretação*, em vez de interpretar o texto, ao leitor caberia traçar uma erótica por meio do ensaio. A literatura de Clarice parece se oferecer mais a esse tipo de leitura.

Mas voltemos à geografia.

O bolo tem gosto de barata e vinho, a tristeza atrás da cortina, o corpo grotesco da tia: "Uma onda de vento e de areia entrou no hall, levantou as cortinas, trouxe leve ar fresco" (LISPECTOR, 1998b, p. 37) e Joana, enjoada, foge para a praia. O levantar das cortinas ao toque da onda de vento já deixa indícios de que alguma coisa, antes escondida atrás dos panos, está a ponto de ser descoberta. Na praia, a órfã vomita o bolo na cavidade entre as rochas, na fenda mesma em que parece se alojar as coisas outras que aconteceram no dia anterior — e a essa altura já está clara a ligação corpórea do que não foi bem digerido. O vento "lambia-a rudemente agora" (p. 38), e entre a jovem e o mar os limites se borram. O corpo de Joana e o mar, que "estirava-se como um corpo vivo" (p. 38), que além das ondas "olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios" (p. 38), entrelaçam-se em descobertas.

Ainda que seja um corpo vivo a mirar a jovem tanto quanto ela o mira, o mar carrega a potencialidade da visão, mas não do dizer: é calado. É corpo vivo, mas sem seios, cala, não chora, diferentemente do corpo da tia, não é corpo feminino, tampouco é masculino: é corpo de outra qualidade. Sua ambiguidade — a androginia, homem e mulher; pai e mãe; vida e morte — marca a descoberta ambígua da protagonista: orfandade e sexualidade, morte e vida potencializada. O corpo estremece ao estímulo de uma coisa forte, seguido por um contínuo



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

aperto e afrouxamento a sinalizar uma espécie de orgasmo (e a isso não se veste linguagem, não se dá um nome). (Cf. PONTIERI, 2001)⁹

Grande, grande. Grande, sorriu ela. E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria. Não era tristeza, uma alegria quase horrível... Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. Não sabia mesmo se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem. (LISPECTOR, 1998b, p. 38-39)

A coisa grande dentro dela mesma — de novo o substantivo feminino usado para designar tudo o que possa existir, corpóreo ou incorpóreo — vinha do mar, do gosto na boca, mas também dela, e Joana, com vontade de bebê-lo e mordê-lo, “molhou o rosto, passou a língua pela palma vazia e salgada” (p. 38). Sem dúvidas testemunhamos a imbricação Joana-mar, um frequentar mútuo. Mas o mar põe-se como um corpo associado e a descoberta centra-se na jovem, pois é a própria palma que ela encontra ao tentar lambe o lago de mar que criou nas suas mãos — a mão vazia que encontra ao tentar capturar a coisa, a mão salgada que encontra ao tentar beber o mar: o encontro é, no fim, com sua própria carne.

O texto é o que mais se assemelha ao ser amado tal qual ele é, provoca Barthes (1981, p. 189), “ao qual não posso acrescentar nenhum adjetivo: que gozo sem ter que decifrar”. Gozo do corpo poético assim como gozo do (e com) o corpo amado: entregue à incapacidade de delimitar o que nele me atrai.¹⁰ Assim como o corpo de Joana entrega-se à impossibilidade de

⁹ Neste capítulo, Pontieri também propõe uma leitura do capítulo “...A tia...” alicerçada nos estudos merleau-pontyanos, explorando de forma minuciosa como o corpo da tia opõe-se à praia e ao mar.

¹⁰ Barthes sobre o corpo amado: “Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Esse? Por que o desejo por tanto tempo, languidamente? É ele inteiro que desejo (uma silhueta, uma forma, uma aparência)?



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

compreensão do que a liga tão intimamente ao mar, também o leitor é posto nesse lugar de prazer enigmático. Os escritos barthesianos já intuem que o texto tem uma forma humana, uma figura, um anagrama de corpo, mas não do corpo dos anatomistas, e sim de nosso corpo erótico, de nosso “corpo de fruição”. Este, em grande medida, é constituído de nossas relações eróticas, e “é também meu sujeito histórico; pois é o termo de uma combinatória muito delicada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil, etc.)” (BARTHES, 2013, p. 81)

Nesse passo, assim como a erótica do corpo está na intermitência, na “pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2013, p. 16), também o prazer do texto reside no intervalo, na fenda entre a margem sensata, plagiária¹¹ e a outra margem: móvel, vazia — aberta a assumir diferentes contornos. A erótica do corpo poético de *Perto do coração selvagem* está na intermitência: a fenda em que se escondem as coisas, o gozo que não ganha nome, os eventos nebulosos e o potente fluxo de narrativa que nos arrebatam para o não-entendimento completo. O corpo poético que narra a impossibilidade de Joana em capturar a coisa toca o leitor, imprime-se em seu corpo e alastra as impossibilidades; transborda o indizível da protagonista para as extremidades do corpo de fruição-sensível do leitor: sutilmente pega-nos pela mão, insinuando,

Ou é apenas uma parte desse corpo? E nesse caso, o que, nesse corpo amado, tem tendência de fetiche em mim? Que porção, talvez incrivelmente pequena, que acidente? O corte de uma unha, um dente um pouquinho quebrado obliquamente, uma mecha, uma maneira de fumar afastando os dedos para falar?” (BARTHES, 1981, p. 14-15).

¹¹ “Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.” (BARTHES, 2013, p. 11).



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

e nós não interrompemos o fluxo, pois queremos o inominável também, deixamo-nos seduzir.

Mas o mar, facilitador da descoberta desse corpo sexuado, dessa potencialidade de vida, de gozo, é também moderador de uma descoberta outra, descoberta de morte. Depois do gozo do corpo, descobre-se o luto — ou, ao menos, aproxima-se dele, dá-se um nome, veste-se um tecido de linguagem: imóvel atrás da cortina, Joana consegue compreender que o pai morrerá.

Sua felicidade aumentou, reuniu-se na garganta como um saco de ar. Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus. Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morrerá. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morrerá como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrerá como não se vê o fundo do mar, sentiu. (LISPECTOR, 1998b, p. 39)

Após as descobertas junto ao mar, a briga com a tia, o rompimento com o professor, o confronto com os tios à mesa: “— Quando é que eu vou para o internato? — perguntou Joana” (LISPECTOR, 1998b, p. 64), ao que a tia, sobressaltada com a descoberta da sobrinha, deixa cair a sopa quente, essa fase encerra-se com a imagem da comida líquida a esfriar na mesa: “A toalha embebida fumegava docemente como restos de um incêndio” (p. 64). Esse fogo a dissipar-se guia-nos por uma transição geográfica-afetiva abrupta opositiva: mergulhamos, já no internato, na água da banheira de Joana.

O primeiro contato de Joana com o mar — e portanto consigo mesma, com as coisas atrás da cortina — aproxima-se de um rito iniciático (de vida?), um batismo talvez, uma ressignificação, sem dúvida, porque a partir dele a praia e o mar tornam-se a referência geográfica de refúgio: quando encurralada pela paixão pelo professor, Joana pensa em “Fugir, correr para a praia, deitar-se de bruços sobre a areia, esconder o rosto, ouvir o barulho do mar”



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

(p. 59), mas, mesmo quando na ausência do corpo do mar, a água assume papel importante na matriz de significados da órfã. Não apenas refúgio, a água é também Joana.

Já no internato, rejeitada pelos tios, a jovem volta a descobrir-se junto à água, não mais nas águas profundas do mar, mas agora na água inerte e limitada da banheira. Se na praia Joana descobre o potencial de vida do seu corpo e digere a morte do pai com a ajuda do mar, no quarto de banho há o gatilho para outras descobertas: descobre-se o amor por sua carne, descobre seu corpo de outra qualidade. Os espelhos estão embaciados devido ao vapor, mas nos mosaicos da parede já há um reflexo, ainda que nebuloso por conta da umidade, de seu corpo quase de mulher. Vidente-visível, tocante-tocado, senciente-sensível, a jovem contempla seu corpo nu recém-saído da infância. Diferentemente do mar calado, a água da banheira é “cega e surda mas alegremente não-muda” (p. 59). Em oposição à ingestão do bolo que causara tristeza de corpo, no banho, ri mansamente de alegria de corpo, em leves murmúrios, como os da água. Mira-se, olha-se com curiosidade, o seu novo corpo de mulher, os seios pequenos que brotam da água, “Alisa a cintura, os quadris, sua vida” (p. 65).

Imerge na banheira como quem submerge no mar, mas, no entanto, em seu contato com o mar não imerge nele, é tocada de leve nos pés, bebe-o apenas. No banho, a jovem sente o peso da água sobre seu corpo e, atenta ao que sente, é invadida pela maré. De novo a ambiguidade mesma da vida: de um momento de amor por seu corpo passa ligeiramente para uma queda. “Para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro” (p. 65) e, sendo esse corpo entre corpos, vidente-visível, “Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores” (p. 64), testemunhas. Não entende o que está acontecendo, agita-se, tenta fugir, e dá corpo de linguagem ao que sente: “Tudo — diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual” (p. 66). No entanto “tudo” é dito só como um murmúrio, em



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

sílabas mornas, fundidas, beirando uma linguagem gutural, primitiva, inteligível, assim como o sussurro da água. Além disso, “tudo” não parece ser capaz de exprimir de fato o que acontece, a linguagem fracassa, mas se aproxima. Nós, leitores, novamente somos postos nesse lugar de incompreensão. E aceitamos. Sobre sua pele, a água esfria. Quando emerge, é uma verdadeira desconhecida que não sabe o que sentir, paradoxalmente, enquanto estremece de medo e desconforto, enquanto está leve e triste.

Os olhos com que Joana se vê ao espelho são os mesmos por meio dos quais o espelho a vê. Essa “técnica de corpo” o duplica: um corpo tridimensional, outro bidimensional. Esse corpo outro, reflexo do sensível, é calado, possui boca, mas não diz. Ao mirar seu corpo concreto no mundo, coisa entre coisas, entre seus dois corpos, Joana surpreende-se e questiona-se:

Também me surpreendo, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa. Por que calada? Essas curvas sob a blusa vivem impunemente? Por que caladas? Minha boca, meio infantil, tão certa de seu destino, continua igual a si mesma apesar de minha distração total. Às vezes, à minha descoberta, segue-se o amor por mim mesma, um olhar constante ao espelho, um sorriso de compreensão para os que me fitam. Período de interrogação ao meu corpo, de gula, de sono, de amplos passeios ao ar livre. Até que uma frase, um olhar — como o espelho — **relembra-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada**. Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. — Analisar instante por instante, **perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço**. (LISPECTOR, 1998b, p. 68) (grifos nossos)

O fenômeno — a submersão do corpo na água da banheira “alegremente não muda”, isso é, que pode e de fato fala à Joana — desencadeia uma série de descobertas, faz emergir o que fica submerso, o desconhecido. Joana passa por um tsunami de percepções, sensações, sentimentos, e esse descentramento, em frente ao espelho, faz síntese. A superfície do espelho representa a fenda, o meio do caminho, e tudo o que há de mais secreto passa por esse “ser plano fechado” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 26), e, portanto, é em frente a ele que a jovem,



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

a mirar seus corpos, percebe o reflexo sensível do sensível a escancarar as curvas caladas — o quadril, os seios, o feminino —, e indaga-as: por que caladas?, enquanto a boca é certa de seu destino. Questiona-se o que há além da carne, o corpo que vive impunemente.

A intimidade, o silêncio, o corpo sendo. Os limites da pele e das formas tocadas pelos olhos, o espelho embaciado. A exploração geográfica de si, o desejo de si, enfim, o sexo clandestino transbordando o indizível para o mundo. Tudo parece liquefazer-se no gesto impune de cartografar no corpo e com o corpo o ambiente ao redor, os lugares, endereços, paisagens. É uma geografia sexual de quem percebe que a carne do mundo é onde consumamos o indelével, o quiasma, que implica o eu e o outro.

Transbordado o corpo, o de Joana, que é, para nós, ‘corpo sensível’, poético e encarnado em nossa própria matriz de sentidos, ou seja, que é também o nosso corpo, percebemos o efeito disso na elaboração criativa da linguagem.

Joana teme a falha (previsível, programada, natural) da linguagem em exprimir o que se é, o que se sente, as coisas todas, porque uma vez dito, o que se sente torna-se o que foi dito. A impressão de quem ela é está espalhada pela imprecisão do corpo todo, principalmente na língua, mas ela não é capaz de delimitar onde. Nesse fluxo, evidencia-se a linguagem como esse corpo que faz sentir, inclusive tocando ao enunciador mesmo, que, ao buscar exprimir-se, recebe o estímulo de volta, a linguagem volta a ele.

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo. Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios — na língua principalmente —, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. (LISPECTOR, 1998b, p. 21)



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

Nossa primeira língua, já se diz, é língua mãe (e língua da mãe): a artista quando jovem brinca com o corpo da mãe que morreu assim que pôde para apreendê-lo, para capturá-lo, para tocá-lo: “para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua” (BARTHES, 2013, p. 46). Joana-criança tensiona a língua-corpo da mãe, indaga-a, a põe à prova: “Nunca” é homem ou mulher? Por que “nunca” não é filho nem filha? E “sim”? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca?” (LISPECTOR, 1998b, p. 17) e ensaia criar poemas (levar a língua à região limítrofe, à poesia) de forma despretensiosa: “é só ir dizendo” (p. 14).

Ao dominar a língua materna, a protagonista aprende a criar: representa para as colegas de internato — e criar é vingar, lutar¹² —, assim como inventa a Otávio, à Lídia, ao homem que lhe pedia novas palavras. Do corpo morto da mãe, mas da língua materna viva, a jovem faz viver: “Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: vou passear; é bom, passeio... e nada existe. Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo.” (LISPECTOR, 1998b, p. 40)

Quando vejo um objeto, seja um livro em cima da mesa, seja o corpo amado, sei como chegar a ele sem calcular as distâncias e os ângulos neste movimento (cf. MERLEAU-PONTY, 1999, passim). Igualmente, por vezes quando falo, há essa intencionalidade do gesto sem que se faça necessária uma racionalização completa e clara do que vai ser dito. Não à toa, surpreendo-me constantemente enquanto digo, uma ideia toma forma apenas no momento da

¹² “(...) do silêncio em que se escondia, saía para a luta.” (LISPECTOR, 1998b, p. 145).



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

enunciação, isso é, no momento em que nasce, vira corpo, e nesse sentido mesmo, Joana “descobria coisas a respeito de si mesma exatamente no momento em que falava, o pensamento correndo paralelo à palavra.” (LISPECTOR, 1998b, p. 47)

A capacidade de Joana de fazer viver com as palavras e aproximar-se às coisas dando corpo de linguagem coloca-se em confronto (ou mescla-se, imbrica-se) à capacidade de Lúcia de criar um corpo vivo dentro de si. O corpo da mulher (potencialmente materno) se coloca no romance como esse de vir, esse “tornar-se”, que nunca se define, porque sua essência é, justamente, o *devir*¹³ — aqui escancara-se a ideia das “mulheres puramente fêmeas”, como a mulher da voz (que é, também, língua materna, voz de mãe), “com as cinturas engrossadas pela maternidade” (LISPECTOR, 1998b, p. 74); como Lúcia, a amante do marido.

Também a linguagem carrega a potencialidade da vida, pode fazer viver, mas, assim como a ideia das mulheres concebida por Joana, carrega o *devinere* como essência. Isso significa pensar que a linguagem é um corpo potência sempre a ponto de tornar-se, de exprimir as coisas vestidas por sua pele, a ponto de capturar, mas apenas aproxima-se das coisas, as revela no segundo ínfimo a partir de sua corporeidade, depois segue potencialidade, é o que não cessará de vir. Como propõe Alexandre Nodari (2020), há uma transfiguração do feminino e da linguagem no romance. Lado a lado, corpo feminino e corpo de linguagem como esse corpo matéria-prima que fará aparecer a coisa, mas que jamais se definem, continuam potencialidade.

¹³ “Desse modo, a redefinição do feminino como um “tornar-se” coloca sob outra luz a sua associação com a matéria, a maternidade, não mais na égide da replicação de corpos, papéis e sentidos, mas, antes, na chave da metamorfose de corpos, papéis e sentidos: reproduzir, ou seja, engravidar e parir (e, por extensão, o feminino) tornam-se sinônimos de devir (para ser claro, mesmo que redundante: devir, tornar-se, é já engravidar e parir). (NODARI, 2020, p. 20).



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

5 Um corpo a viver impunemente

Os limites entre o corpo e o mundo são movediços, ou melhor, o corpo é feito da mesma carne do mundo. Nosso corpo é sujeito-objeto, sente e é sentido, a isso chamamos ‘corpo sensível’.

A literatura é um corpo que nos toca e não reside no “céu das ideias”, antes, se constitui à maneira das coisas, “encerrada entre as palavras em algum papel frágil” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209), ao que chamamos corpo poético.

Joana, nesta relação corpo a corpo consigo mesma, da criança à mulher, descobre-se junto à água, entende que “tudo é um”. Busca a coisa e desta só se aproxima através do corpo da linguagem, colocando-se de corpo inteiro nessa procura que não finda. Desloca-se no mundo a partir do que lemos como geografia afetiva, e aqui cabe lembrar o nome de alguns capítulos da segunda parte final do livro, como “O abrigo no homem”, “O abrigo no professor”, indicando esse caminhar no tecido do mundo atrelado a uma busca, cogitando fixar-se, abrigar-se não em cidades, mas em pessoas, como reiteração da ideia de que há na narrativa certa mobilização afetiva e de afeto do corpo. Mas os capítulos finais, “A partida dos homens” e “A viagem”, escancaram a impossibilidade da protagonista em fixar-se, e ela segue para uma viagem sem coordenadas, “não fugir, ir” (LISPECTOR, 1998b, p. 176), ao que parece ser aquilo capaz de acabar com a faísca do senciente-sensível: a morte.

"Ou gritar alto, alto e reto e infinito, com os olhos fechados, calmos" (p. 176), como alternativa à partida. Se grito, faço uma utilização do corpo pobre em meios de expressão, e essa dissipa-se no momento mesmo que é exprimida, coloca Merleau-Ponty. O grito distingue-se do fazer poético ao passo que este último, ao contrário, evoca uma linguagem particular que se fixa e se eterniza. Para o filósofo, ao lançar sua obra, também o artista não sabe se esta se dissipará como um grito ou se permanecerá. (cf. MERLEAU-PONTY, 1964, p. 19). A voz de



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

Joana junto a Otávio soa como algo inacabado, tentando gritar, encaminhando-se para um brando desespero. *Água viva* um dia foi *Objecto gritante*. *O direito ao grito* é um dos vários títulos de *A hora da estrela*. Obras posteriores a *Perto do coração selvagem*, sim, mas que podem indicar um caminho: talvez a escrita de Clarice Lispector seja um grito que encontrou no corpo poético a possibilidade de se fixar. Esse grito ecoa, nos toca, nós o vemos e o escutamos.

Ou ainda: talvez a escrita lispectoriana seja uma sede estranha compartilhada com o leitor, que também a sente. Seja como for, há a proposta de tocar o intocável a partir da nossa materialidade sensível e da materialidade poética do texto. Há o convite ao mergulho perceptivo no corpo do outro e no nosso, no do mundo e no do texto. Voltando à proposição de Sá, a escrita de Clarice é corpórea e, portanto, nossa leitura também assim se faz.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *O prazer do texto*. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Introdução à escritura de Clarice Lispector. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 183-188.

CANDIDO, Antonio. No Raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 125-131.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Edição e prefácio de Claude Lefort e tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O olho e o espírito*. Prefácio de Claude Lefort e posfácio de Alberto Tassinari. Traduções de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. *O visível e o invisível*. 4. ed. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Galimard, 2008.

_____. *Sense and nonsense*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NODARI, Alexandre. A vida da ficção: apontamentos sobre o feminino, a escritura e a transformação em Clarice Lispector. In: COUTINHO, Fernanda; ALENCAR, Sávio (Org.) *Visões de Clarice Lispector: ensaios, entrevistas, leituras*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 2020, p. 13-33.

_____. 26 de nov. de 2018. *A sombra da palavra*. Disponível em: <<https://site.claricelispector.ims.com.br/2018/11/26/a-sombra-da-palavra/>>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

V. 19, n. 1 - 2021

Dossiê Clarice Lispector: Iluminações para o tempo presente

NUNES, Benedito. A narração desarvorada. In: NUNES, Benedito. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 17/18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p. 292-301.

_____. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PONTIERI, Regina Lúcia. No princípio era o verbo-carne. In: *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2001, p. 87-108.

_____. *Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty*. Revista USP, n. 44, p. 330-334, 2000.

SOUZA, Carlos Mendes de. *Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.