

POÉTICAS DO EU: A FENOMENOLOGIA DO INSTANTE EM CLARICE LISPECTOR

ROGERIO CAETANO DE ALMEIDA*

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL), Curitiba, PR, Brasil.

ANDREA DE CARVALHO**


Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL), Curitiba, PR, Brasil.

Recebido em: 28 ago. 2019. Aprovado em: 24 abr. 2020.

Como citar este artigo: ALMEIDA, R. C. de; CARVALHO, A. de. Poéticas do eu: a fenomenologia do instante em Clarice Lispector. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 20, n. 3, p. 101-117, set./dez. 2020. doi: 10.5935/cadernosletras.v20n3p101-117

Resumo

Este trabalho se propõe a analisar o conto “O relatório da coisa”, de Clarice Lispector, a partir de uma leitura fenomenológica. O foco da análise centra-se nos aspectos que demonstrem as relações de significação, ou *entrelaçamento*,

* E-mail: rogalmeida01@hotmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-2030-7811>

** E-mail: deiacv@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0001-6204-5878>

estabelecidas entre o eu e o outro no conto. A manutenção do instante parece ser elemento primordial para que tal interação se dê entre os sujeitos e as coisas. Ainda, o presente estudo intenta elucidar aspectos referentes à construção de sentido que nasce a partir dos encadeamentos de silêncios estabelecidos pelas vozes no conto. Assim, a fenomenologia engendrada, principalmente, por Merleau-Ponty se mostra a mais pertinente para tal perspectiva de análise.

Palavras-chave

Fenomenologia. Clarice Lispector. “O relatório da coisa”.

Clarice Lispector, apesar de ser uma das figuras mais reconhecidas da literatura brasileira, ainda é uma incógnita para qualquer um que se disponha a lê-la. Especulações à parte, parece mesmo que a autora se dedicou ao esforço da não obviedade em toda sua obra. Não somente no sentido de questionar seu leitor quanto ao gênero de seu texto (apesar de se dedicar à prosa, seus textos estão repletos de poeticidade), mas também no sentido de não estabelecer limitações reconhecíveis ou rígidas entre o *eu*-escritora e o *eu* que fala em seus textos. Quando perguntada acerca de um de seus trabalhos em entrevista à TV Cultura (1977), responde quase num tom de distração que *entendê-la* se trata de uma “questão de entrar em contato” e não de inteligência. Apesar da certeza de que compreender a obra e, por extensão, a pessoa, ou vice-versa, tal tarefa se mostra infrutífera em sua totalidade. A própria autora confessa não *entender* alguns de seus escritos.

Este trabalho elenca o *gesto* (fenomenológico)¹ em torno do qual as vozes do *eu* se articulam no conto “O relatório da coisa”. O intuito é, primeiramente, *fazer aparecer* as singularidades de tais vozes presentes no conto que se mostram voláteis no título: não se trata de literatura, mas de um *relatório* que, no entanto, usa a primeira pessoa para que o *contato* se estabeleça de forma íntima e abra múltiplas possibilidades de (re)significação do *eu*.

Benedito Nunes (2009, p. 150), crítico e amigo da autora, afirma que a obra de Lispector progride para algo que chama de “texto exploratório”, um tipo de limítrofe entre gêneros:

1 O *gesto*, para Merleau-Ponty (2004, p. 100), seria a transformação do corpo por meio dos esforços de expressão; a concentração do corpo: “o corpo é capaz de se concentrar num gesto que domina por certo tempo sua dispersão e impõe seu monograma a tudo que faz”. O *gesto* como ocupação da linguagem (linguagem que se instala na fala do *outro*) é o que permite a formação da matriz de sentido, ou do *corpo habitual/ fenomenal*. Esse *corpo*, como signo, é a maneira como o *eu* (signo presente em todos os signos) constrói sentido.

Nem romance nem novela ou conto: um *improviso*, apenas *ficção* ou *pulsões* – texto exploratório, mas de caráter auto reflexivo, agônico em seu sofrido embate com as coisas e a linguagem, monólogos e conteúdo dramático, pelo dilaceramento do Eu narrador na posição de agente e paciente, além de *experimental*, no sentido de experiência de vida, capaz de requerer uma mudança de formas, arrolando a autora numa vanguarda irredenta da literatura que ela própria admite.

As possibilidades abertas pelos rastros deixados na escrita de Clarice Lispector são infinitas. A articulação das vozes do *eu* talvez seja uma das marcas mais significantes para tal interpretação. A autora sujeita as instituições mais rígidas e inflexíveis a seu jogo: a palavra e a literatura tornam-se peças de apoio. Benedito Nunes (2009, p. 201-211) decodifica o “hermetismo” em Lispector:

Jogar com palavras nem sempre é uma atividade vã. Aqui como nos textos poéticos, o entrechoque entre os significantes – que seriam as imagens – e os significados – as representações ou os conceitos – abre um hiato de silêncio, espécie de momento contemplativo, indizível, conquistado à superfície resvalante das frases, e que, inenarrável, já não pode articular-se em palavras, convidando o leitor a uma atitude receptiva, de absorção no objeto sobre o qual se especula. Nos seus romances, Clarice Lispector procura alcançar esse intervalo de silêncio.

Não somente em seus romances, como veremos na análise do conto aqui proposto, a autora faz falar o silêncio *dalna* palavra porque também se sujeita à própria palavra. Merleau-Ponty (2004, p. 131, grifo nosso) diz que “quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja *dele*”. Clarice Lispector deixa-se possuir pelo que vê, abre a si própria e seu leitor à possibilidade do *impossível*; do *impronunciável*. No conto “O relatório da coisa”, ela sujeita a rigidez do gênero relatório à rigidez do gênero literário, faz com que se relacionem, se *entrelacem*, se percam um no outro para fazer ver a negligência que se constrói quando a preocupação está na elaboração de palavras e não de significantes. Talvez por saber que somente uma estrutura igualmente enrijecida é capaz de destruir a outra, cria um espaço entre ambos os gêneros: não é *literatura*, é tampouco *relatório*: é *antiliteratura*. Merleau-Ponty afirma que *tentativas* são destruídas ao transformarem-se em “obras” no/por causa do museu. A biblioteca está para a literatura assim como o museu está para a pintura. Sartre (1996, p. 94) diz ainda que a biblioteca “transforma em ‘mensagens’ escritos que antes foram gestos de um homem. É a historicidade

da morte. E há uma historicidade da vida, da qual ele oferece apenas a imagem diminuída”. Clarice Lispector parece fugir, em todo seu esforço, à biblioteca, à literatura. Apesar de impossível, o esforço justifica-se na tentativa. A autora reconhece que seu texto

[...] não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isso de relatório. Chamo de relatório do mistério. E faço o possível para fazer um relatório seco [...]. Mas às vezes – me desculpem – fica molhado (LISPECTOR, 1999, p. 80).

Nem mesmo a objetividade de um relatório “seco” fica imune às relações de significação que somente a literatura suporta: é preciso então o *entrelaçamento* de um gênero no outro.

Benedito Nunes (2009, p. 208) alerta sobre a particularidade da escrita de Lispector nos contos:

Os seus contos são na verdade de pouco ou nenhum enredo. Vale a pena relê-los, mas por ter se perdido neles a oralidade da fábula, dificilmente poderemos recontá-los a outrem. O contista tradicional como que passa adiante uma história contada, capaz de reproduzir-se de boca em boca, num processo indefinido de repetição oral. Mas os contos de Clarice Lispector não mais suportam a condição de oralidade. Seria quase impossível, para aproveitarmos uma expressão de Walter Benjamin, contá-las “ao pé do fogo”. A história que encerram encena-se por sua vez numa experiência subjetiva.

O esforço em resumir o “enredo” do conto é frustrado, pois qualquer leitura reside na *insinuação* de conceitos dispostos em formato de “relatório”; na *tentativa* de significar aquilo que não pode ser dito – tarefa essa mais bem empreendida pela literatura. O leitor se acha *perdido* em meio à construção de palavras que carregam em si apenas a função de distraí-lo para que a significação floresça em seu íterim. Esse trabalho não poderia, portanto, propor qualquer coisa outra que não a *tentativa*. A mera classificação de enredo seria desperdiçar todo esforço da autora ao construir, tão cuidadosamente, o *não dito*. Basta dizer que o conto “O relatório da coisa” é a progressão do esforço desintelectualizante (pois o intelecto exige explicações sólidas e isso destruiria *a coisa*) para que *a coisa* encontre significação no *eu*, assim como o *eu* nela. O leitor de Clarice Lispector deve sempre se lembrar daquilo que Sartre (1996, p. 41) já havia alertado acerca da obra de arte:

Você é perfeitamente livre para deixar esse livro sobre a mesa. Mas uma vez que o abra, você assume a responsabilidade. Pois a liberdade não se prova na fruição do livre funcionamento subjetivo, mas sim num ato criador solicitado por um imperativo. Esse fim absoluto, esse imperativo transcendente, porém consentido, assumido pela própria liberdade, é aquilo a que se chama valor. A obra de arte é valor porque é apelo.

Nada define melhor o(s) conto(s) de Lispector do que *apelo*. Apelo, porque é só na interlocução que as relações de significação se dão de forma efetiva. A única forma de se fazer imune ao texto de Clarice Lispector é não lê-lo. É uma *liberdade* que *exige* o esforço. Não como par de opostos, mas de complementação.

Resta então a pergunta: o que é *a coisa*? Como responder àquilo que não possui resposta, mas que ainda assim clama por significação? Como definir o indefinível? É o que Lispector engendra nesse conto. Apesar de ser algo indefinido ou indefinível, Lispector faz uso de um artigo definido: “*da coisa*” – é *a* coisa, não *uma* coisa, não *qualquer* coisa. O conto se desenvolve conforme a relação de significação da coisa vai se tornando mais complexa não somente *no* ou *através* do narrador, mas também no leitor. A tentativa é chegar ao âmago do entendimento desse *fenômeno* que é o não dito. *A coisa* pode se dar de várias formas diferentes, em sujeitos diferentes. *A coisa* se dá através da relação de qualquer sujeito ou objeto que se abra a tal possibilidade, à possibilidade do *entrelaçamento* fenomenológico.

A base de progressão do conto concentra-se nas descrições desses *entrelaçamentos* entre *coisa* e sujeito; *coisa* e objeto até o momento (final do conto) em que o *eu* que fala se assume totalmente entregue à relação estabelecida com a tentativa e, ainda assim, “incompleto” (pois *significar* supõe infinitude; o conto não termina, é somente interrompido: o jogo continua aberto). É interessante notar ainda que a escolha pela terceira pessoa imprime um tom de observação “relatorial” ao texto literário e assim também às relações de *entrelaçamento* estabelecidas ora da *coisa* com um objeto, ora do objeto com a *coisa* (há distinção nos movimentos?). Tal artifício abre espaço para que a significação se dê na “distração” do relatório.

O tempo, em sua materialização no relógio, é o primeiro que se abre a tal relação de significação – “Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio” (LISPECTOR, 1999, p. 75). O nar-

rador, aparentemente onisciente, em terceira pessoa, inclui o *eu* no jogo: “nós”. Assume a *nossa* (a do *eu* que fala, a do leitor, a de qualquer um que se disponha a “entrar em contato” com o texto) incapacidade de lidar com coisas que comportem potencialidades múltiplas. *Somos* seres que só aprenderam a lidar com a linearidade, a unilateralidade; é por *nós* que coisas “monstruosas” (isto é, nomes, categorias, objetos que limitam[-nos]), tal qual o “relógio”, são criadas.

O narrador propõe, então, uma possibilidade, uma fissura na coerência temporal; abre o espaço-tempo de forma que parecia impossível: “Não vou falar sobre relógios. Mas sobre *um* determinado relógio. O meu jogo é *aberto* [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 75, grifos nossos). Ao “determinar”, viabiliza o que a generalidade não comporta: não é paradoxo, é, senão, *possibilidade*, pois não é *qualquer* relógio, é *um* relógio *determinado*. Precisamos de um objeto que tangencie o tempo, tal qual Merleau-Ponty (2004, p. 43) propõe em sua teoria, que “o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência”. O tempo está presente no relógio porque sua invisibilidade é o que o faz ser visto: sua invisibilidade é condição de existência para que se torne visível. Da mesma forma, a palavra – ou sua invenção como materialização ingênua por nossa incapacidade em lidar com sua plenitude em silêncio – é condição de existência do *não dito*. A experiência fenomenológica de leitura nos permite olhar a ausência do tempo, da palavra, como expressão máxima de sua plenitude. Ausência é senão a presença daquilo que não há: novamente os pares aparentemente opostos, na fenomenologia, tornam-se complementares e não antagônicos.

Faz-se necessário instaurar o óbvio, pois é, talvez, no óbvio que a tão esperada “epifania” de significação aconteça. O narrador anuncia a seu leitor, de início, que, quando *diz*, na verdade, quer calar, ao passo que se destitui daquilo que o faria dizer com mais eloquência: a literatura. A distância que o gênero relatório proporciona é apropriada ao que intenta o conto. O narrador articula sua linguagem de modo a imergir seu leitor nessa *tentativa* para uma significação mais *livre*, destituída de suas amarras à palavra. Talvez nem mesmo a autora ou seu leitor se deem conta, nesse momento, do início do conto, de que a *tentativa* de significar o não dito é o que, de fato, o significa.

Lispector (1999, p. 78, grifo nosso) abre-se (e abre-nos) à relação de chamada: “na obrigação de nomear, nomeio com uma palavra que não se submete às restrições da constituição, seu nome, *Sveglia*, é senão grito: *Acorda!* O acordar é ‘de dentro para fora’”. É como dizer: preciso me abrir para a relação

com objeto. O nome que, ao contrário, não *nomeia*, mas *invoca: acorda!* Não encerra em si o signo da busca, pelo contrário: instaura-o. Não é mera classificação de signos, é também lembrança: o movimento de entrega deve ser constante – *acordar-me, acordar* aquele que se dispõe a me ler, rendendo-se à plenitude das coisas em sua liberdade inerente – conforme já dito por Sartre, o *esforço* é intrínseco à liberdade. A autora lembra seu leitor que o hábito da materialização de tudo que é pleno em restrição de *coisa* (palavra, relógio) nos ludibria com a impressão do óbvio: quanto mais nos aproximamos *livremente* da *coisa*, mais difícil torna-se perscrutá-la (tal qual o narrador adverte no primeiro parágrafo). A necessidade em se falar do “tempo”, da “hora”, do “instante” se dá através da *posse* da *coisa*. A coisa possui um *eu*, assim como este também a possui: sua alma é *infernal e tranquila*. Não como par de opostos, novamente, mas como complementaridade em sua relação *encarnada*. A alma da *coisa* (e do leitor), *infernal e tranquila*, torna-se parte da alma dessa primeira pessoa, *tranquila e infernal*. É aqui que a relação de significação começa. O *eu acorda* para a coisa, assim como ela para o *eu*, para que, desse ínterim, nasça a significação.

A autora abre, então, a tentativa para que a abordagem da *coisa* se dê em sua fragilidade fugaz. A cautela, no entanto, se torna essencial: a distração é sempre o segredo. A literatura está sempre alerta; o relatório não, afinal, trata-se da *antiliteratura*, que já não pode ser contaminada por hermetismo ou descrição desmedida. Pode, no máximo, elencar, tal qual uma lista – mesmo que se trate de um arranjo de tentativas.

Ao analisar o conto “O ovo e a galinha”, Benedito Nunes (2009, p. 207) elucida um aspecto fundamental na escrita de Clarice Lispector:

Colocando os personagens em particular relação com a linguagem, essa necessidade de dizer – querer e dever – começa a manifestar-se como um arrebatamento de liberdade. É a princípio objeto vago do desejo ou o impulso sem nome que aprisiona e liberta [...] Desejo sem nome ou o nome do desejo em sua indeterminação, impulso erótico que se objetiva, o Eu à busca do seu outro mais profundo, personificando-se e fazendo-se personagem, o porquê do narrar jamais é puro. Sempre inseparável de uma intenção expressiva, o que impulsiona o dizer em Clarice Lispector se desprende da necessidade de contar histórias, da disposição para construir um mundo de acontecimentos [...].

É esse arrebatamento de liberdade, a que se refere Nunes, que parece impulsionar a escrita da autora no conto em questão. Aqui, com uma distinção significativa: o exercício intelectual de que também fala Benedito Nunes, característico nos contos da autora, parece ser sua grande matéria de interesse. Não há mais disfarces na linguagem. Ao contrário, qualquer acontecimento disposto ao longo do conto é máscara do desejo, impulso erótico, busca da significação mais profunda.

Tal liberdade pode ser percebida em diversos trechos do conto: no início do quinto parágrafo, a autora afirma ser “solto” o relógio: tal qual o próprio tempo, ou o signo contido entre silêncio e palavra; ou quando ao final do décimo parágrafo “Sveglia marcha como um cavalo branco solto e sem sela” (LISPECTOR, 1999, p. 78) – talvez nenhuma outra imagem seja tão emblemática da *liberdade* quanto o cavalo solto e sem sela. O cavalo corre “ritmadamente contra o ritmo de Sveglia. Correndo sem pressa” (LISPECTOR, 1999, p. 79). Como é possível correr *contra* a ordem linear do *tempo*? Sveglia não é qualquer tempo: Sveglia é aberto, não tem começo ou fim, não é uma linha a ser percorrida. A autora previne seu leitor de antemão: nada aqui é óbvio. A *liberdade* materializa-se na corrida, não há amarras ou entraves, o fluxo em que *corro* é livre, o objetivo nunca é a chegada, mas as sensações que me envolvem no decorrer do caminho. A liberdade carrega em si a *possibilidade*: o desejo de se tornar passível de *ser*, e o *tempo* se desprende de sua linearidade óbvia.

Não à toa, Lispector abre seu jogo a um segundo personagem: a dona do relógio. Aparentemente indiferente, a dona do relógio representa esse constante lembrete: *Acorda!*, como esse outro sujeito a quem o eu deve reportar a progressão de seu próprio esforço em apreender o significado do relógio. A dona do relógio pode ser, simplesmente, uma extensão do *eu* em exercício de apreensão, pois também contribui no encadeamento de significantes. Quanto ao nomear *a coisa*, “a dona do relógio quer que se chame Horácio” (LISPECTOR, 1999, p. 75), que do latim significa *hora*, *tempo*. No entanto, seria negligente pensar que um *nome* inserido no exercício de buscar justamente o não definível é ingênuo. O poeta romano Horácio, em sua extensão de vida e obra, parece personificar o que empreende Lispector nesse conto. Filho de escravo liberto, Horácio sujeitou a própria vida à palavra: obediente à escrita quando escriturário; escritura obediente à liberdade quando poeta, e, talvez por isso, dedicou-se a temas como a efemeridade da vida.

Ode 1.11 (65-8 a.C.)

Colha o dia, confie o mínimo no amanhã.
Não pergunte, saber é proibido, o fim que os deuses
darão a mim ou a ti, Leuconoe, com os adivinhos da Babilônia não brinque.
É melhor apenas lidar com o que cruza o seu caminho.
Se muitos Invernos Júpiter te dará ou se este é o último
que agora bate nas rochas da praia com as ondas do mar.
Tirreno: seja sábio, beba o seu vinho e para o curto prazo
reveja as suas esperanças.
Mesmo enquanto falamos, o tempo ciumento está a fugir de nós.

Até mesmo quando nomeia, Lispector abre a leitura para múltiplas significações. “Colha o dia, confie o mínimo no amanhã” (Horácio) é também o que Lispector pretende trazer à tona no processo de significação do conto: “o viver essencial” como o viver que realmente *importa*: “Porque não é como você pensa, que só a morte importa. Viver, coisa que você não conhece porque é apodrecível – viver apodrecendo importa muito. Um viver seco: um viver o essencial” (LISPECTOR, 1999, p. 77). Não é vida nem morte: é o agora, é o limiar (porque viver apodrecendo é também o limiar da morte). É a relativização das dicotomias: não é que um anule o outro, pelo contrário, um exige o outro para que coexistam: é, novamente, o *entrelaçamento*.

O *instante* parece ser a chave de leitura para que o narrador, juntamente com seu interlocutor, signifique o *tempo*: deixar o mínimo para o desconhecimento, o amanhã, implica dedicar-se à manutenção repetitiva do *instante*; do *agora*. A despeito do que seja *a coisa*, *ela* sempre se materializa no aqui-agora, tal qual a *carne* para Merleau-Ponty. O filósofo diz que “o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis funda um único espaço” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 103). Lispector se apropria do *gesto* para que então a *carne*, esse único espaço, seja possível. A contingência aqui-agora, esse tecido chamado *carne*, é o que viabiliza a relação que se estabelece entre sujeito e objeto de apreensão, no caso, do *eu* que fala na tentativa de *seize the day*, ou de apreensão do tempo em sua essência plena. *Carne* é condição para que as relações de *entrelaçamento* se deem em sua completude, aqui percebido no imbricamento aqui-agora e *acorda!* – possibilitando a significação daquilo que se encontra no limiar do tempo: o *instante*.

O exercício intelectual, mais uma vez, é contínuo nesse conto. O narrador prossegue sua investigação, agora por meio da especulação da *essência* e da

origem da coisa: “Seu mecanismo é muito simples. Não tem a complexidade de uma pessoa, mas é mais gente do que gente. É super-homem? Não, vem diretamente do planeta Marte, ao que parece [...] O Sveglia é de Deus” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

É “muito simples”, é *seco*, “não é uma questão de inteligência” (*complexo*), mas de “contato” (*simplicidade*) e sensibilidade aliada à percepção. É “super-homem” no sentido do que se refere Nietzsche (1996, p. 223) em *Assim falava Zaratustra* acerca do *além-do-homem*, que encontra “vontade de potência” e não de vida, o que busca pelo *imaculado* conhecimento que se abre à potencialidade da *visão* – “E isto se chama para mim *imaculado* conhecimento de todas as coisas, não querer nada das coisas: a não ser poder ficar diante delas como um espelho de cem olhos” –, ou ainda, o *relâmpago* de que fala Zaratustra:

Amo todos Aqueles que são como gotas pesadas caindo uma a uma da nuvem escura que pende sobre os homens: eles anunciam que o relâmpago vem, e vão ao fundo como anunciadores. Vede, eu sou um anunciador do relâmpago, e uma gota pesada da nuvem: mas esse relâmpago se chama o *além-do-homem* (NIETZSCHE, 1996, p. 217, grifo nosso).

O conto é como o anunciador daquilo a que se refere Nietzsche, a *coisa* é o relâmpago: é o *além-do-homem*. É, ainda, a *palavra-além-da-palavra*; é a escrita que se supera o tempo todo. No entanto, o “super-homem” é acompanhado de uma interrogação: o processo de significação é gradativo, e notamos aqui a distância ainda expressiva entre objeto e sujeito em exercício de apreensão: Marte, esse lugar distante, desconhecido, enigmático. Sveglia “vem”, ainda, de “Deus”, novamente com símbolo desse incógnito, tão insondável por nossa racionalidade. Conhecer a Deus requer busca interior: Deus está dentro de nós, tanto quanto *Acorda!* está dentro de nós: “a gente acorda-se de dentro para fora” (LISPECTOR, 1999, p. 77-78).

O mecanismo de *tentativa* de apreensão não se dá de forma *automática*, é preciso esforço constante (novamente: talvez por isso o *Acorda!* seja tão significativo para o narrador). Esforço representado na *corda*: “É tolo dizer que ele não precisa de corda” (LISPECTOR, 1999, p. 76). *Sveglia* precisa de *corda* – *corda* que pode ser lida como movimento de *impulso* ou ainda como objeto de enforcamento, que viabiliza o ato máximo de significação, que *liberta*, que abre o espaço do homem ao *sucumbir* de que também fala Nietzsche. O *além-do-homem* é esse que se dispõe ao sucumbir quando perscruta o signo em sua

pureza,² isto é, o *amor*: “Amar e sucumbir: isso rima desde eternidades. Vontade de amor: isto é, estar disposto também para a morte” (NIETZSCHE, 1996, p. 224). É ainda nesse esforço que podemos enxergar o encadeamento de silêncios e significantes que se dão, um após o outro, no decorrer do conto: é preciso que uma relação abra a possibilidade para a outra, tal qual uma progressão de *entrelaçamentos* que, em seu conjunto, significam *a coisa*, ou, na lógica do enforcamento, *libertam*.

A progressão de *entrelaçamentos* é concomitante à progressão do conhecimento da *coisa*: quanto mais o *eu* se abre a outras relações que tangenciam a coisa, mais o *eu sabe*: “como se cada passo dado exigisse e tornasse possível um outro passo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 83). O narrador confessa: “estou escrevendo sobre ele mas ainda não o vi” (LISPECTOR, 1999, p. 76). A relação com o objeto independe de qualquer visão materializada, ou mesmo esta visão tangencial, fenomenológica a que o eu se dispõe à apreensão do objeto: é aqui o início da relação com a visão tangencial, para, talvez, captar a imagem da *coisa*. O *eu* não pode, de forma alguma, se entregar à objetividade da relação de significação. A *insinuação* é, portanto, a única forma de significar.

O *eu* anuncia, então, o Encontro que se dará com a *significação*: “Vai ser o Encontro” (LISPECTOR, 1999, p. 76). “Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não o seu encontro com o mundo?” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 87). Clarice Lispector consegue engendrar tal relação não “porque tenha um pé no além”, mas “porque conseguiu fazer de tudo o que viveu um meio de interpretar o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 96).

No conto, o Encontro é seguido pelo *clamor* de Sveglia à mulher:

Sveglia: acorda, mulher, acorda para ver o que tem que ser visto. É importante estar acordada para ver. Mas é também importante dormir para sonhar com a falta de tempo [...] Será que o Sveglia me vê? Vê, sim, como se eu fosse um outro objeto (LISPECTOR, 1999, p. 76).

A relação de significação estabelecida através da *visão* é mútua: o objeto significa o *eu* tanto quanto o *eu* significa o objeto. Notamos aqui a primeira aproximação mais significativa entre sujeito e objeto no movimento de apreensão.

2 No conto, o narrador diz: “O ovo é puro Sveglia” (LISPECTOR, 1999, p. 81). Se considerarmos a maior referência de Lispector à imagem do *ovo* no conto “O ovo e a galinha” (que é também o conto que a própria autora, em entrevista, confessa não compreender “muito bem”), em que o *ovo* representa o *amor* em sua esfera mais *dura, seca* e, talvez por isso, mais palpável, podemos inferir que o *amor* “é puro Sveglia”.

A brincadeira com o limiar das coisas continua: o *estar acordada* é tão importante quanto o *dormir* para que seja estabelecida a relação de significação da *coisa*, pois é no estado *acordado* que o *eu* se abre à relação, mas é no *dormir* que permite que o *interno* venha à tona. Novamente: não há paradoxo ou pares de opostos, mas interdependência. Princípio e fim se encontram: é no entrelugar; entremundo que *a coisa* se dá. É o florescimento do *não dito*, este que habita também o *entre* palavra-silêncio. Sveglia, ou *acorda!*, é a própria *coisa*, é o Objeto “com letra maiúscula” (LISPECTOR, 1999, p. 76), é tudo quanto procuramos no ínterim da essência das coisas e não podemos definir.

Assim, é instaurada a relação de visão mútua. Merleau-Ponty (2004, p. 43) diz que “a visão nos dá o ‘poder’ da simultaneidade das coisas, seres alheios e exteriores existem juntos, é através dela, e somente dela, que tenho a presença do que não sou, do que é”. É a visão que permite o *ser* coisa. Visão que se constrói na tangente do edifício de palavras, alçado para que o *não dito* se dê. *Olhar* diretamente o objeto seria destruir a laboriosa edificação. Lispector compreende isso em sua totalidade. O *eu* no conto diz: “Talvez seja molhado vê-lo” (LISPECTOR, 1999, p. 80); *molhado* porque encharca e, portanto, faz submergir as múltiplas significações a uma única possibilidade, em última instância, a possibilidade de ser múltiplo. O *molhado* aparece ao longo do conto como esse símbolo de oposição ao que é *Sveglia*, ou *coisa*. “O Sveglia me vê? Vê, sim” (LISPECTOR, 1999, p. 76). O objeto *acorda* o *eu*: o *eu* se pergunta, então, o que é real? Realidades outras e realidade se articulam numa relação de complementaridade, compositiva dessa visão tangencial, insinuativa, uma vez que falar desse intervalo, que é a forma mais pura de significação, se torna impossível senão pela tangente, pelo múltiplo. O eu que fala revela: “não é paradoxo” (LISPECTOR, 1999, p. 76), é, senão, *plenitude*. Plenitude que só se torna possível através da *liberdade* estabelecida previamente.

Todo o conto é articulado no entorno de tais pares de complementares, todos eles no intuito de *insinuar* o entrelugar e não de definir oposições: “Acorda-me, Sveglia, quero ver a realidade. Mas é que a realidade parece um sonho. Estou melancólica porque estou feliz. Não é paradoxo. Depois do ato do amor não dá uma certa melancolia? A da plenitude” (LISPECTOR, 1999, p. 76). Melancolia e felicidade; orgasmo (em seu caráter momentâneo) e plenitude (em seu caráter infinito): tais pares operam à semelhança do que diz Roland Barthes (1981, p. 93, grifo nosso) acerca da linguagem “*demais e demasiadamente pouca*”. A linguagem, *a coisa* (que é, em última instância, *linguagem*)

está sempre aquém e além da significação. Talvez por isso, o trabalho com as extremidades (sonho *versus* real; dormir *versus* acordar; morte *versus* vida; melancolia *versus* felicidade; orgasmo *versus* plenitude; ser alegre *versus* ser triste etc.) seja mais preciso do que qualquer outra aproximação, que seria, inevitavelmente, excludente.

A coisa “é”, diz o narrador. O verbo *ser* se abre em toda sua amplitude de caracterização daquilo que é inerente a qualquer objeto, *coisa*: não há *processo*, *funcionamento*, há o estabelecido no momento de Encontro com o *outro*. É somente nessa *liberdade*, *plenitude* abrangente que o *eu* se aproxima da *coisa*. O narrador assume, a partir do sétimo parágrafo, que tal relação se basta na *tentativa*. A *coisa*, simplesmente, *é*. “Não se pode dizer que você ‘funciona’: você não é funcionamento, você apenas é” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

As relações de obviedade parecem estabelecer o limiar daquilo que *é* e do que *não é*. Novamente, não como oposição, mas complementaridade: o que *é* só se faz possível pelo que *não é*, tal qual a *invisibilidade* é condição de existência da *visibilidade*. É óbvio ser *molhado*:³ logo, ser *molhado* não é. É óbvio ser bondoso; é óbvio ter ciúme; é óbvio ter um nome, tal qual “Pelé”;⁴ a Lua, em sua atratividade óbvia não é. Ter estilo de escrita é óbvio, portanto, *não é*. É interessante rememorar o que Merleau-Ponty (2004, p. 83) observa acerca do *estilo*:

Antes que o estilo se torne para os outros objeto de predileção e para o próprio artista (para grande prejuízo de sua obra) objeto de deleite, é preciso ter havido esse momento fecundo em que ele germinou na superfície de sua experiência, em que um sentido operante e latente encontrou para si os emblemas que deveriam libertá-lo e torná-lo manejável pelo artista e ao mesmo tempo acessível aos outros.

Clarice Lispector parece se esforçar para que sua escrita não se torne *estilo* – ainda que isso seja impossível. A tentativa, no entanto, de sua escrita parece residir sempre no exercício que não contamine o *gesto*. Para ela, escrever demanda esse *algo* sobrenatural, inexplicável. Assim como destaca no conto, diferentemente do estilo, *escrever é* (novamente, como par complementar, *escrever* só se faz possível por causa do estilo).

3 A expressão *molhado* aparece diversas vezes ao longo do conto como esse emblema daquilo que é submerso ou anulado por ser *demaís*. O que a autora procura é a seqüência da linguagem, novamente, demonstrando que sua busca foge a toda obviedade.

4 Aqui também há uma relação com o anonimato daquilo que *é*: nada que possa ser dito *é*.

Ao contrário do que *não é*, tudo que envolva algo de inexplicável, inexprimível *é*. Aquilo que *é* nunca se mostra óbvio – é sempre labor, esforço. Ser fiel *é*; o desespero no ato do amor *é*; ser feliz *é*; ser carteiro *é*; a máquina de escrever, em sua essência primitiva, *é*; o mistério do dar-se (a outro, ou a qualquer coisa, tal qual a autora faz no conto e chama seu leitor a fazer) *é*; o galo e o ovo *são*; o furor *é*; *ter* seios *é*; o órgão masculino *é*; ser, acima de tudo, *é*; morrer *é*; “o cheiro do mar mistura masculino e feminino e nasce no ar um filho que *é*” (LISPECTOR, 1999, p. 84); não ser alegre nem triste ou a “ausência de sentimento” (LISPECTOR, 1999, p. 81) *é*. Interessante é notar que os mecanismos utilizados pela autora para afirmar aquilo que *é* são dotados de certa ausência. O próprio fato de não haver um complemento-predicativo ao verbo *ser* joga com o leitor: a definição da *coisa* reside na falta. Merleau-Ponty e Sartre nos lembram que a ausência de signo *é* também um signo, ou ainda, que não falar *é*, em última instância, falar. Lispector parece engendrar com perfeição as relações silêncio-palavra a que se referem os filósofos. Merleau-Ponty (2004, p. 75) diz que

[...] temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam. Há, para as expressões já adquiridas, um sentido direto, que corresponde ponto por ponto a torneios, formas, palavras instituídas. Aparentemente, não há lacuna aqui, nenhum silêncio falante. Mas o sentido das expressões que se estão realizando não pode ser desse tipo: *é* um sentido lateral ou oblíquo, que se insinua entre as palavras [...].

Por isso a escrita *tangencial*. Não há outra forma de fazer falar os silêncios, senão em sua obliquidade, senão no emprego da *presença* na ausência. A autora entende que a nomeação objetiva da *coisa* transgride também sua essência, “pois nomear *é* mostrar e mostrar *é* mudar” (SARTRE, 1996, p. 66). Lispector se destitui da vaidade da literatura, do sentimento de *criação* do mundo inerente ao escritor, para que seja possível a des-invenção do mundo em suas categorias limitadoras. *É* na desistência do *ser deus* que ela se torna responsável pela própria criação/criatura (talvez isso seja também vaidade).

O exercício, agora, se justifica no elencar de experiências que aproximam o *ser* da *coisa*. Aqui o relatório se faz relatório: o *eu* tem a necessidade de listar aquilo que caracteriza a *coisa*. O *eu* precisa se fazer dizer no objeto, no entanto “o que substitui o objeto não *é* o sujeito, *é* a lógica alusiva do mundo percebido.

Queremos sempre significar, há sempre alguma coisa para dizer, e aproximamo-nos mais ou menos dela” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 87-88). A maneira que a autora encontra para substituir o objeto, a coisa, é sua *alusão* disposta em lista. Talvez, para que a relação entre *coisa* e *eu* se dê de forma contínua e gradativa e se torne mais e mais complexa, a fim de que o *eu* se entrelace à *coisa* assim como a *coisa* ao *eu*, a ponto de não se distinguirem, tornando o *eu*, assim, a própria *coisa*. O *eu* clama: “*me aconteça*” (LISPECTOR, 1999, p. 77, grifo nosso). *Sveglia possui e acontece*, diz o narrador no décimo primeiro parágrafo. A relação de *reversibilidade* fenomenológica não poderia ser mais explícita e cabível. A tentativa, portanto, de listar é apenas para que a significação do não dito se aproxime mais e mais do *eu*; pois é somente por meio dessa relação de *entrelaçamento* que o significar se efetiva, não somente àquele que lê, mas também ao *eu* que fala. O *eu* precisa daquilo que não pode dizer: precisa do íterim, logo, é somente *na coisa*; no não dito, nessa relação de intimidade estabelecida com o *eu*, que algo significa, inclusive o próprio *eu*.

O *gesto*, de que fala Merleau-Ponty, é aqui personificado no desejo que nasce dessa relação. Contudo, não é o desejo óbvio da palavra, mas por aquilo que não se materializa em palavra. O narrador diz: “e dá-me de volta o desejo, que é a mola da vida animal” (LISPECTOR, 1999, p. 77). É somente esse *gesto* que pode restituir no *eu* o desejo. É o desejo, o *gesto*, que impulsiona a *tentativa* da escrita que possibilita a concomitância de tempo e espaço, ou *carne* para que o *entrelaçamento* se dê. É o desejo por significar, destituído do fetiche da linguagem, que abre as possibilidades nesse conto.

A literatura deve suscitar a busca e não o *fim*: “a palavra não é um meio a serviço de um fim exterior, tem em si mesma sua regra de emprego, sua moral, sua visão de mundo, como um gesto às vezes contém toda a verdade de um homem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 111). É somente no *gesto*, na palavra tornada desejo, que o empreendimento de Lispector se torna possível. É na tentativa da designação tornada *gesto* que o objeto possui o *eu*, e assim *significa* ao mundo e a si mesmo.

A sensação de que *algo* se repete no transcurso do conto é tão evidente quanto a sensação de progressão, como à espera de algo que signifique *a coisa*, e assim, *ao eu*. Merleau-Ponty (2004, p. 67) afirma que há uma “espécie de círculo que faz com que a língua se perceba naqueles que a aprendem, ensinam-se a si mesma e sugira a própria decifração” e que isso “talvez seja o prodígio que define a linguagem”. Sartre (1996, p. 56, grifo nosso) diz ainda que, talvez,

“o propósito do autor seja dar a mais completa representação do seu objeto, ele jamais conta *tudo*; sempre sabe de coisas que não diz. É que a linguagem é elíptica”. Clarice Lispector parece alcançar tal entendimento em sua plenitude e, em sua destreza com a linguagem, estende tal compreensão a seu leitor.

Roland Barthes (1981, p. 51, grifo nosso) ao observar o sujeito na ânsia por significar diz:

[...] quero analisar, saber, enunciar numa outra linguagem que não a minha; quero compreender meu delírio para mim mesmo, quero “ver de frente” o que me divide, me corta. *Compreendam sua loucura*: era a ordem de Zeus, quando impôs a Apolo de girar o rosto dos Andrógenos divididos (como um ovo, uma sorva) em direção ao corte (o ventre) “para que a visão do seu seccionamento os tornasse menos ousados”. Compreender não é cindir a imagem, desfazer o eu, órgão formidável do desconhecimento?

Nesse sentido, o conto-relatório abre a possibilidade de destituição do *eu* para que o conhecimento da *coisa* seja possível. A alteração de procedimento, tal qual o sujeito em exercício de apreensão, entrega-se à própria loucura.

The poetics of the self: the phenomenology of the instant in Clarice Lispector

Abstract

The present study aims to analyse the short story “O relatório da coisa”, by Clarice Lispector based on a phenomenological perspective. Initially, the analysis will focus on the formal aspects that, somehow, demonstrate the relations of significance, or *chiasms*, established between the self and the other in the short story. The pursuit of instant also represents an essential element for such interaction (between subjects and things). Moreover, this paper intends to enlighten aspects that refer to the construction of meaning that arise from the enchainment of silence established by the voices in the story. Thus, the phenomenology set by Merleau-Ponty seems to be the most appropriate to such perspective of analysis.

Keywords

Phenomenology. Clarice Lispector. “O relatório da coisa”.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortênsia dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LISPECTOR, C. Entrevista. Entrevistador: Júlio Lerner. São Paulo: TV Cultura, 1977.
- LISPECTOR, C. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves, Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti, Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. Seleção Gérard Lebrun. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- NUNES, B. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARTRE, J.-P. *Que é literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1996.