

A TENDÊNCIA SURREAL-FIGURATIVA EM CLARICE LISPECTOR

Maria Eugênia CURADO*

Não é fácil lembrar-me de como e porque escrevi um conto ou um romance. Depois que se despegam de mim, também eu os estranho. Não se trata de transe, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido escrever propriamente dito.

Clarice Lispector

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar, de forma breve, por meio da crítica genética, a tendência surreal-figurativa na produção de Clarice Lispector. Para tal, será analisado o processo criativo lispectoriano comparado ao de René Magritte.

A crítica de gênese, que encontra nos rascunhos, nos manuscritos, nas edições, sucessivas fontes de pesquisa, teve como principais precursores Gustave Lanson, Gustave Rudler.

Para Lanson (1915), o essencial é a análise dos rascunhos, sinopses e manuscritos do artista, com o objetivo de acompanhar ali a criação em exercício, as pesquisas, as hesitações e os esclarecimentos do autor.

Rudler (1923) defende que, antes de ser entregue à sociedade, a obra

* Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora da área de Língua portuguesa e Literatura da Unidade Cora Coralina – UEG e da FECHA-Anicuns.

passa por múltiplas etapas e a crítica de gênese propõe a exposição do trabalho mental do qual ela sai; observa a estruturação da obra sob o ponto de vista dinâmico. O teórico estabelece a distinção entre crítica externa e interna. A primeira recolhe os testemunhos do artista e de seus amigos: depoimentos, correspondências e outras fontes. A segunda começa pelo conhecimento dos manuscritos: os primeiros esboços, os retoques, as escolhas que ajudam a conhecer as tendências do artista. Rudler (1923) afirma que é preciso encontrar, sob elas, um princípio gerador, que dá vida ao conjunto; para depois, buscar as formas de elaboração: dificuldades exteriores, lógica interna e procedimentos composicionais.

Outros estudiosos, tais como Pierre Audiat (1924), Otave Nadal (1957), Jean Bellemín-Nöel (1972), Raymonde Debray-Genette (1977) propuseram diferentes metodologias para a pesquisa na linha da Crítica Genética.

Audiat (1924) acredita na biografia da obra literária. Para ele, a partir dela, pode-se reconstituir e reviver a vida mental do artista, no período da criação da obra. Introduz na crítica a noção de tempo e acredita que, encontrar a ordem cronológica em que aparecem as idéias, esclarece a obra em estudo. Propõe uma inversão metodológica, ou seja, em vez de partir dos detalhes, deve-se ter a idéia geradora da obra que, para o teórico, encontra-se no início dela. O seu maior interesse é pela evolução da idéia, uma vez que tal evolução aponta para o desenvolvimento de conteúdos. E, por fim, propõe o estudo dos manuscritos, observando questões que levam ao caráter autógrafa, à data e à ordem de sua composição, escritas marginais, correções etc.

Nadal (1957) salienta que, metodologicamente, nem os rascunhos, nem os esboços revelam a obra, pois quase todos esses elementos estão contidos nela. Acredita que o estudo da gênese revela alguns abortos. A metodologia proposta pelo estudioso inicia-se com a descrição e datação dos manuscritos. Assim, o pesquisador é obrigado a percorrer o caminho inverso ao do artista.

Para Nöel (1972), reproduzir o manuscrito, mostrar os rascunhos, estabelecer um “antitexto” são procedimentos fundamentais para a crítica

genética. Observa a valorização dos rascunhos, que, no seu ponto de vista, pontuam as intenções do artista. Introduz o termo “antitexto”, que é a reconstrução daquilo que precedeu o texto. Para ele, os estudos dos procedimentos dos rascunhos refletem a poética ou tendência da obra.

Debray-Genette (1977) entende que ler rascunhos evoca idéia de finitude, tendo em vista a obra como realização de um projeto. Salienta que a crítica genética deve pautar-se na diferença, ou seja, reintroduzir o arbitrário, o conhecimento de formas, o acaso e desprezar o fetichismo pela obra acabada. Ressalta que pesquisas com artistas vivos oferecem uma série de conhecimentos sobre a criação. Observa ainda que a genética não destrói a poética, entretanto, solapa a segurança que a obra final poderia dar ao que a confirma.

Vale ressaltar que o processo criativo foi motivo de reflexões não só de teóricos da gênese criativa, mas também de vários pensadores como Freud (1991) e Jung (1987), poetas como Baudelaire (1991), Mallarmé (1991) e Poe (1987); artistas como Magritte (apud Paquet, 2000), Ostrower (1978) ou escritores como Calvino (2001), Lispector (1999), entre outros expoentes tanto da teoria literária quanto da produção artística propriamente dita.

A crítica genética, sob a perspectiva da semiótica peirciana, iniciou-se no campo da literatura brasileira contemporânea, a partir da pesquisa de Cecília Almeida Salles (1990), com os manuscritos do livro “Não verás país nenhum”, de Ignácio de Loyola Brandão; manuscrito, segundo a pesquisadora, complexo quanto a linguagens, pois é composto de um diário de trabalho, anotações verbais e visuais, rascunhos, fotos, entre outras formas de registros. A autora afirma que o instrumento teórico que possibilitou o entendimento das linguagens em processo, revelado pelos manuscritos do autor em estudo, foi a semiótica de Charles Sanders Peirce, porque defende que signos, apesar de natureza diversa, possuem o mesmo modo de ação. Assim sendo, é nesse modo de ação *signica* que a autora direciona seu olhar, ou seja, para o movimento geral do processo criativo entendido como *semiose*.

A pesquisadora salienta que a generalidade dos conceitos peircianos

prevê a ida a teorias específicas, configurando a natureza interdisciplinar dessa linha de investigação. Assim, a interdisciplinaridade passa a ser uma das formas de se compreender o processo de criação. Observa que tanto o escritor quanto o artista plástico ou o músico se apropriam de diferentes formas e meios expressivos na elaboração de seus trabalhos.

No tocante à metodologia, Salles entende que o cotejo de materiais que envolvem linguagens diversificadas possui procedimentos idênticos. Logo, a idéia de registro é a mesma. Entretanto, há o papel específico de cada objeto, tais como o caderno de anotações do artista plástico, as personagens criadas pelo escritor, a marcação de dança do coreógrafo e assim por diante. Em vista disso, ressalta que o manuseio do material requer uma relação de intimidade por parte daquele que estuda o objeto a partir desse enfoque crítico, a fim de “organizar o movimento de cada processo específico” (Salles, 2002). Saliencia que o mito da criação cai por terra, quando essa é entendida como processo, ou seja, a obra de arte surge com a transpiração e não com a inspiração. Todavia, observa que há um diálogo entre o sensível e o intelectual: o consciente e o inconsciente. Assim sendo, o pesquisador lida com índices do processo uma vez que muito do movimento da criação não é registrado. E o andamento da obra passa a se constituir de resultados mentais.

Salles salienta que, ao aproximar esse processo sensível e intelectual, faz-se necessária uma abordagem teórica que se ocupe de fenômenos não estáticos, isto é, a semiose ou a ação do signo; processo em que regressão e progressão são infinitos; cuja característica básica é o modo de ação do signo que se dá independente de sua natureza ou da linguagem com a qual ele se atualiza. Assim, palavras, imagens visuais e sons têm o mesmo modo de ação; isso permite discutir as diferentes linguagens participantes de cada ato criador e do acompanhamento do processo em todas as manifestações artísticas.

A pesquisadora ressalta que o gesto criador deve ser visto como um movimento com tendência e que essa deve ser entendida como um rumo vago que direciona o processo na construção das obras; um condutor ma-

leável com movimento dialético em que o trabalho é gerado. Assim, a obra incorpora desvios e o imprevisto propõe a criação de novas obras.

Salles afirma que o percurso criativo coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações e forma uma rede de operações interligadas. Um signo se complementa no outro e todo movimento liga-se a outros em um processo inferencial. Relaciona-se às vivências daquele que cria e aponta tendências, que podem ser surrealistas, existencialistas, abstratas, intimistas etc. Desse modo, ao se pensar a rede como um todo, todas as ações estão inter-relacionadas. E a natureza inferencial do processo destrói o ideal de começo e fim absolutos. Existe, pois, tanto a impossibilidade de se determinar a origem na rede do processo quanto à determinação de seus últimos elos.

Assim sendo, a natureza inferencial do processo propicia a formulação de hipóteses. Abdução. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está nos aspectos composicionais. Sob a perspectiva de processo, a criação está espalhada por todo percurso artístico, por isso, todos os registros são importantes: diários, rascunhos, desenhos, anotações etc.

Tendo em vista o processo inferencial e a natureza signíca de suas relações, a autora nota que, sendo o signo uma representação, a realidade passa a ser o resultado da mediação pela qual o signo é o responsável. Com base nisso, o ato criador é um processo de construção de uma representação com princípios de natureza estética e ética, porém, pautados na incompletude; a representação vivenciada e julgada pelo artista, será vivenciada e julgada pelos receptores da obra. Estabelece-se, assim, uma relação comunicativa entre aquele que recebe a obra em processo, que pode provocar novas inferências, questionamentos ou não.

Dessa forma, os processos criadores que envolvem um indivíduo passam a processos coletivos na medida em que interagem dentro de uma dada sociedade. Isso não inviabiliza o processo criativo, sob a ótica da estética do inacabado, uma vez que a obra está inserida não só na incompletude do signo – que transforma e é transformado indefinidamente –, mas também dentro de um dado contexto cultural ou do espírito de uma época.

Em vista de tudo isso, entende-se que a gênese da criação visa ao estudo de processamentos e não dos resultados alcançados em um jogo contínuo e indefinido entre homens e linguagens.

Depois de uma visão sucinta sobre alguns preceitos da Crítica Genética e pautados na teoria proposta por Salles (1990), passamos a uma observação sobre a tendência em Clarice Lispector. Para tal, recorreremos a alguns depoimentos e anotações da e sobre a autora, os quais, acreditamos, apontam seu projeto poético para o surrealismo figurativo.

Antes, porém, vale salientar a polissemia que abre horizontes a diferentes visões é característica própria do texto de Clarice Lispector. Benedito Nunes (1969), por exemplo, evidencia, em suas análises, questões existencialistas; Olga de Sá (1993-1999) aponta aspectos epifânicos presentes na obra de Clarice; Solange Ribeiro Oliveira (1985) mostra a presença das artes plásticas no construto do texto da autora. Essas diferentes abordagens revelam, assim, o caráter plurissignificante de sua criação.

Como o objetivo do presente artigo é apontar a tendência surreal-figurativa do texto clariciano, tendo como base o processo criativo, cabe aqui fazer algumas considerações sobre a visualidade presente no seu construto textual.

Calvino (2001) afirma que vários elementos contribuem para formar a parte visual da imaginação literária, entre eles, a observação direta do mundo real e a transfiguração fantasmática e onírica, importantes tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. Tais fatores fazem o fantástico interiorizado, mental, invisível brotar do cotidiano, porque recicla imagens, inserindo-as em um novo contexto que lhes mude o significado. Tal fato pode ser observado não só na obra da autora em pauta - sobretudo na prosa curta -, como também nas reflexões que faz sobre o seu processo de criação. Vejamos:

Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para mãe: estou com fome, mamãe. (Lispector, 1999, p.23).

Olhar-se no espelho e dizer-se deslumbrada: como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. (...) Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna (...)(Lispector, 1999, p.23).

Ou nas considerações feitas ora por cineastas como Khouri ou Maurício Ritner ora pelo diretor de teatro Antunes Filho que “ procuram convencer-me que o que escrevo é muito visual. Mas se é, é de um modo inconsciente. Do momento em que eu conscientemente tivesse que ter como meta a visão, atrapalhar-me-ia toda” (ADM, p.45).

Como se vê, existe, anterior à produção textual, a figura ou imagem determinante do texto, mesmo que a autora não tenha consciência do fato. Tal assertiva pode ser comprovada no depoimento em que Clarice fala sobre seu processo criativo e o inconsciente:

sou daqueles que rolam pedras durante séculos, e não daqueles para os quais os seixos já vêm prontos, polidos e brancos. Bem que tenho visões fugitivas antes de adormecer --- seria milagre? Mas me foi tranqüilamente explicado que isso até nome tem: cidetismo, capacidade de projetar no campo alucinatorio as imagens do inconsciente.(Lispector, 1999, p.165).

E ainda a recorrência do universo onírico, como pode ser observado em vários momentos de suas reflexões. Abaixo, citamos alguns exemplos:

O anonimato é suave como um sonho. (1999, p.75).

Desafio aos analistas: Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu.(1999, p. 121).

Estou acordada e ainda sinto o gosto daquela zona rural onde sub-solarmente eu espalhava de minhas raízes os tentáculos de um sonho (1999, p. 140).

Eu às vezes tenho a sensação que estou procurando às cegas uma coisa; eu quero continuar, eu me sinto obrigada a continuar (1999, p. 157).

Como se sabe, o surrealismo afirma que formas e imagens não nascem da razão, mas de impulsos impensados, sentimentos cegos, pulsações inconscientes, sonhos. Um mundo além do real é o que permeia todas as imagens. E, nos depoimentos acima, pode-se entrever um projeto poético com tendência surreal-figurativa.

A seguir, reproduzimos o trecho de uma entrevista que Clarice concede a Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colasanti e na qual ela fala sobre o seu desinteresse pelo texto depois que esse é encaminhado à editora:

Affonso: Você tem os seus textos escritos na cabeça. E uma vez você me disse uma coisa impressionante: você nunca relê um texto seu.

Clarice: Não. Enjôo. Quando é publicado, é como livro morto. Não quero mais saber dele. E quando eu leio, estranho acho ruim. Aí não leio, ora! (Fonte: Museu da Imagem e do Som, em 20 de outubro de 1976 apud Marlene Gomes Mendes, Nota Prévia, 1998).

Clarice afirma que não mais relê o texto depois de entregue à edição. Em vista disso, acreditamos que a autora faz das obras em si, o processo, o que de modo algum inviabiliza o seu projeto poético, como podemos constatar nos rascunhos e manuscritos – como é o caso do primeiro esboço para o romance “Água viva” (1973) -, reproduzido a seguir (Fig. 1):

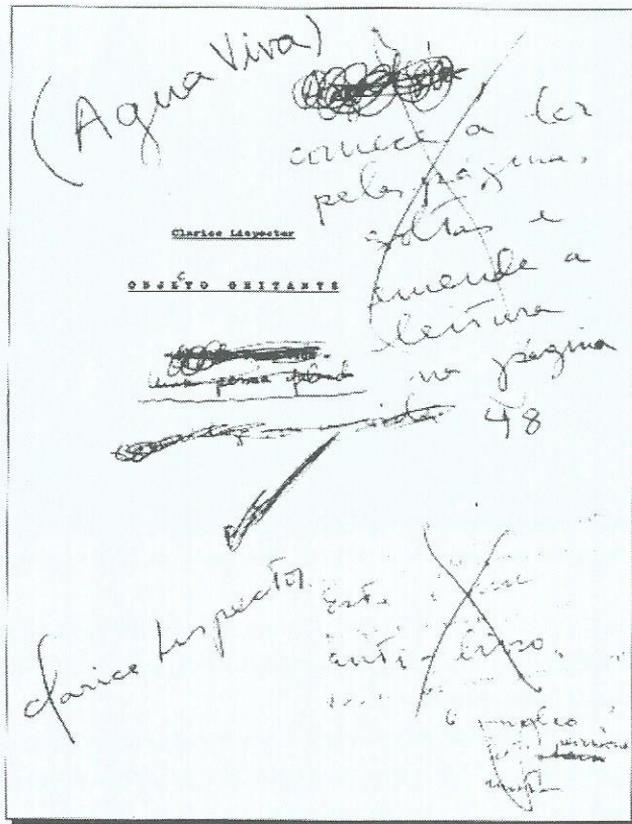


Fig. 1. Primeira página da versão original de *Água Viva*
Casa de Rui Barbosa. Fonte: Gotlib, 1995, p.40

Outro fato interessante que vale observar é o tangenciamento do seu texto com o surrealismo figurativo nas artes plásticas, sobretudo, na produção magrittiana, “Invenção coletiva” (fig.2), aqui pontuada na imagem do “peixe que tira a roupa e fica nu” ou pela objetividade de ambos, marcada pela subjetividade, ou seja, processos semelhantes em linguagens diferentes.

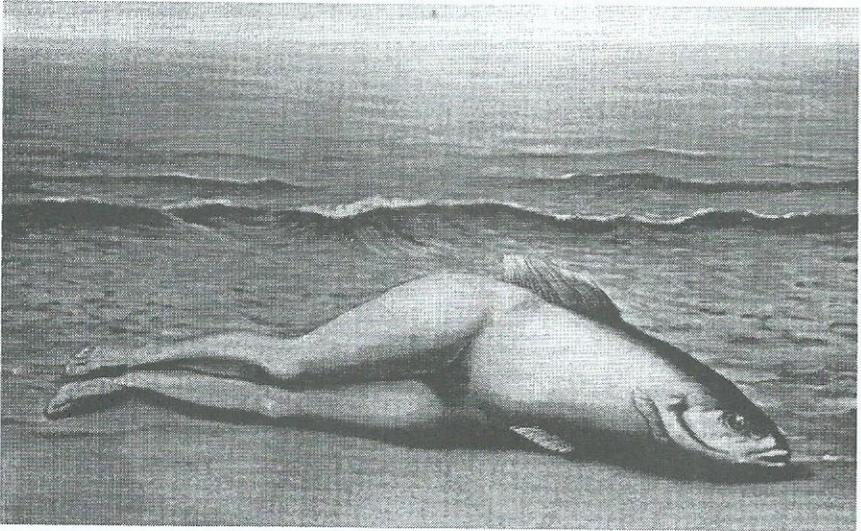


Fig. 2. René Magritte. Invenção coletiva (1934). Óleo sobre tela 75X116. Coleção particular.

Em ambos, existe um figurativo que não diz das coisas, mas do que elas podem significar numa relação interpretante. Há uma simplicidade processual que se complexifica.

Lispector narra histórias triviais, com enredos definidos e com personagens determinadas. Mas o que o enredo dá não é suficiente para a realização do texto. Ela, então, transforma a trivialidade, deixa o eixo narrativo em segundo plano, como se ele fosse o objeto visível de Magritte, e desloca a atenção para a linguagem, em seu caráter insólito e inusitado. Como na arte de Magritte, ela dá enredo ao objeto, mas o que interessa de fato é o que vai além, transcende o visível e alcança outro significado de modo que aquilo que os olhos vêem não é só o que deve ser visto. É uma espécie de figurativo surreal, metafórico e alegorizante.

Podemos tomar como exemplo o conto “O jantar”, presente na obra “Laços de família” (1984). Na narrativa, o trivial está na simplicidade de uma refeição tomada em um restaurante e da qual, de forma isolada, participam o narrador, um velho e uma bela senhora. Isso é o eixo que os olhos

vêm. Entretanto, só isso não interessa. O que dá vida à narrativa? Aquilo que cria o clima de insuportabilidade da cena. O velho se marca pela gestualidade que o revela grosseiro e autoritário. O narrador o vê e o analisa sob uma ótica subjetiva, cria a imagem exterior do velho e constrói sua personagem. A exasperação do velho provoca a náusea do narrador e tudo cresce em um ambiente de sufoco. O próprio narrador se transforma e entra em transe. Provoca, então, a metamorfose do velho que passa a ser um “grande cavalo”, “velho comedor de crianças”. Dessa forma, o mundo das aparências reais desaparece e surge o das transformações geradas pela mente do observador. De modo que o que vale é o clima que fica, de sufoco e de revelação: o narrador indicia ter sido vítima de alguma traição. E assim acontecem as projeções.

Com base no que foi exposto, podemos considerar que pesquisas pautadas, sobretudo, no aspecto indiciário das produções plásticas e textuais, possibilitam a compreensão dos fenômenos da semiótica ilimitada. O que torna viável o diálogo entre meios diferentes, como é o caso do texto de Clarice Lispector e a linguagem visual de René Magritte. O reconhecimento desta possibilidade considera não só a relação entre literatura e artes visuais, mas, principalmente, o testemunho de um mundo que pode ser visto para além de seu simulacro.

Salientamos, também, que as observações ora apresentadas não têm qualquer pretensão de chegar a conclusões definitivas; pelo contrário, desejam apenas gerar outros caminhos que possam fomentar novas pesquisas nesta área.

ABSTRACT

CURADO, Maria Eugênia. The surreal-figurative tendency by Clarice Lispector's. *Temporis(Ação)*, Goiás, v. 1, nº 7, Jan/Dez 2003.

The main goal of this article is to briefly present, by Genetic Critic, the figurative–surreal tendency by Clarice Lispector's production. To show this we are working by lispectorian creative process as well as making comparison with René Magritte's one.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRETTON, André. Que é surrealismo? In: BRETTON, A., CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.415-422.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHIAMPÌ, Irlema (Coord.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e Artes Visuais: um diálogo entre Clarice Lispector e René Magritte*. Goiânia, 2001. Dissertação.(Mestrado em Letras e Linguística) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.
- FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- JUNG, C.G. *O espírito na arte e na ciência*. 3 ed. Trad. Leon Bonaventure; Leonardo Boff et alli. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MENDES, Marlene Gomes. Nota prévia. In: *A via crucis do corpo*: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MENEGAZZO, Maria Amélia. Mallarmé: jogos verbais. In: *Alquimia dos verbos e das tintas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITE, 1991, p.28.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- _____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.93-129.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro preto: UFOP, 1993.
- PAQUET, Marcel. *Magritte: o pensamento tornado visível*. Trad. Lucília Felipe. Lisboa: Taschen, 2000.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. 2ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ed. Petrópolis, Rj: Vozes, São Paulo: PUC, 1993.
- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 2ed. São Paulo: Annablume, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “Não verás país nenhum”*. Tese de doutoramento, PUC/SP, 1990.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000

_____. *Crítica genética e semiótica: uma interface possível*. São Paulo, 2002. Trabalho inédito.

TADIÉ, Jean-Yves. A crítica genética. In: *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.