COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'Figurações da Escrita. Clarice Lispector', de Carlos Mendes de Sousa]

Clarisse Fukelman

Para citar este documento / To cite this document:

Clarisse Fukelman, "[Recensão crítica a 'Figurações da Escrita. Clarice Lispector', de Carlos Mendes de Sousa]", *Colóquio/Letras*, n.º 183, Maio 2013, p. 252-254.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Para lá ainda destes impressionantes e originais pormenores descritivos fica, sem dúvida, aquilo a que Campos Matos chama «riquíssima matéria onírica», «o simbolismo e a ligação que ela faz entre a vida consciente e a vida inconsciente» (p. 57). É, afinal, nessa complexidade, através da própria arte do pormenor descritivo relacionado com os temas do sexo e da sensualidade, que a obra incomparável de Eça estará sempre a ser redescoberta.

Álvaro Manuel Machado

Carlos Mendes de Sousa
FIGURAÇÕES DA ESCRITA
CLARICE LISPECTOR
São Paulo, Instituto Moreira Salles / 2012

A génese do livro *Figurações da Escrita* envolveu um desvio de rota na trajetória académica de Carlos Mendes de Sousa. Ele fazia uma pesquisa sobre o escritor alagoano José Lins do Rêgo quando se deparou com *A Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector, e foi definitivamente atraído pela literatura da escritora brasileira de origem judia, nascida na Ucrânia. O incidente de percurso permite associá-lo à protagonista do romance *A Paixão segundo GH*, quando afirma que «O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal». Havia-se consumado o «efeito-Lispector», expressão que o professor toma emprestada a Eduardo Prado Coelho referindo-se ao «impacto produzido por determinados autores que decorre de uma espécie de energia contagiante que atinge o leitor a partir do primeiro contato». O acaso se transformou em escolha e, em 1992, o professor universitário tomou para si a tarefa de passar em revista o que havia sido publicado sobre a autora, pesquisando também nos originais depositados na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Era o ponto de partida para a tese de doutoramento, que logo se converteu em livro de pequena tiragem, e com ele ganhou o Grande Prémio de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores. Mas os quinhentos exemplares publicados pela Universidade do Minho em 2000 eram pouco para uma obra que foi-se tornando referência entre os clariceanos. Por isso em boa hora saiu a edição brasileira, pelo Instituto Moreira Salles.

Carlos Mendes de Sousa propôs-se uma tarefa ambiciosa: abarcar a totalidade da produção literária (romances, contos, crónicas e outros textos) no intuito de identificar forças motrizes, apontar-lhes o modo de funcionamento e entender seu significado na economia criativa da autora. O risco da empreitada era evidente: como delimitar esses pontos, sem cair na armadilha da simplificação e do engessamento formalista e sem também aderir a uma crença totalizadora? Ele enfrentou o desafio tomando como fio condutor o conceito de figura, trabalhando o conjunto da obra. Deu certo: a empreitada resultou numa investigação de fôlego e tornou-se referência para os estudos lispectorianos.

Na introdução, o autor situa historicamente o lugar diferenciado de Lispector na literatura brasileira. A indagação sobre a origem e o sentido dos seres e das coisas e a inquirição contínua e profunda da existência impulsiona uma ficção que versa, de forma mais ou menos direta, sobre o próprio processo de escrita e a criação artística. São textos em que, com histórias mais ou menos estruturadas, são encenadas experiências, surpresas e angústias acerca da condição vivente.

O autor, ao esclarecer seu rumo interpretativo, acentua que, desde a primeira obra publicada, importam menos os acontecimentos localizáveis e as visões realis-

tas, menos o narrado, e mais a narração, as impressões e digressões, as abstrações. Interessa-lhe, portanto, detetar não propriamente temáticas, mas eixos significativos que orientam essa escrita. Para isso, organizou um mapa de leitura inspirado em Roman Ingarden e procurou localizar «momentos estruturais» da obra. Para evitar que a leitura englobante recaísse em um «eixo linear e determinístico», recorreu a princípios teóricos de autores como Deleuze e Derrida, que lhe ofereceram instrumental para ir além de esquemas fixos e operar com pontos de fuga da obra, ressonâncias. Com essa abertura, tornou-se possível incorporar à interpretação núcleos mais obscuros, resistências, e também assimilar a dimensão filosófica da escritora. Os conceitos de devir, rizoma, multiplicidades, linhas de fuga, desterritorialização e dobra acompanham as análises das figuras que ele deteta em Lispector e que reiteradamente se repetem, construindo uma poética específica.

Em seu livro, resumidamente, mostra ser possível trabalhar com linhas de força — ou figuras fundadoras — porque seriam inerentes à proposta ficcional da autora, sempre «em busca de». Há um campo da impossibilidade de contenção na autora; mesmo em histórias construídas nos moldes mais convencionais, como os contos de *Laços de Família*, existe sempre um excesso ou uma carência de real ou de imaginário. Esse campo mental cria margens que constituem a base para um território de imagens que constituem a *opera* clariceana, que ele explora num tom ensaístico.

Elege o conceito de figura para tratar de alguns vetores de excesso ou de lacuna, despontados em situações agudas e também na circunstância mais cotidiana, no episódio mais banal ou no objeto aparentemente mais insignificante, como um pinto passeando no piso frio da cozinha ou um armário com espelho. E o faz munido de vastíssimo embasamento teórico e de uma leitura minuciosa da escritora (ao ponto de reescrever à mão *A Paixão segundo GH*). A figura possibilita-lhe não se fechar nos episódios ou nas histórias *stricto sensu* e, ao invés disso, privilegiar direções da sensibilidade e da perceção. Ao proceder ao mapeamento da obra desse modo é como se admitisse haver sempre um «a mais» ou «a menos» e exatamente essa defasagem é que engendra as potentes figuras. Até os textos de Clarice mais ajustados à convenção de género sempre subvertem o paradigma da representação. Em certo sentido, o investigador empreende uma busca à potência de situações e pensamentos configurados em imagens, como fez Deleuze ao tratar das telas de Bacon.

Ao longo dos sete capítulos, o autor destrinça figuras fundadoras de natureza bíblica (o domingo, a maçã), de natureza animal (o ovo e a galinha), de natureza arquitetónica (cidade), e chega às figuras do eu, criando uma ponte entre o próprio movimento da escrita e as imagens figuradas. Assim, e a título de exemplo de seu processo de investigação, ao tratar dos animais, «um dos mais óbvios indispensáveis signos numa caracterização da escrita de Clarice Lispector», ele recorre a Gilbert Durand e Gaston Bachelard para desenvolver associações arquetípicas. A fauna clariceana refere o lado «animal interior que nos habita» e se liga à matriz da vida e à figura do ovo. A análise pormenorizada de seres/figuras como a galinha, personagem da literatura adulta e infantil de Lispector, conduz a desdobramentos de sentido até chegar à cena da escrita. Do quintal ou da área de serviço a cenas à mesa, da contemplação e observação ao canibalismo vão-se tecendo tensões dialéticas entre natureza e convenção, instintivo e racional, excesso e vazio. Indo mais adiante na

compreensão do imaginário zoomórfico e extraindo referências, sobretudo dos livros *Água Viva* e *Maçã no Escuro*, o crítico chega ao que designa de «texto placentário». Ele defende a expressão por evocar a intensidade e profundidade de perceção da autora e por sugerir as marcas corporais deixadas no texto, durante o processo de escrita. Especificamente em *Água Viva*, a própria palavra «placenta» é empregada pelo narrador e, conforme dados biográficos, a génese do livro foi mesmo um parto difícil. A escritora vivia uma situação de crise e esse estado emocional se revela no intenso processo imagístico baseado em associações. Esse é seguramente um ponto chave defendido pelo autor: o delinear de uma figura sempre aponta para o lugar e o processo da escrita.

Assim, embora ciente de que o conceito de figura está ancorado na retórica clássica, o autor não fica atrelado a figuras de estilo. Admite a dimensão plástica e onírica do termo, bem como o valor subjacente de amplificação, para adotar afinal a aceção deleuziana de figura como imagem do pensamento, ou «figuralidade». Esse entendimento em última instância é uma maneira de valorizar o processo transformador da mimese, especialmente em se tratando de um modelo de representação que não segue a cartilha realista. As figuras, em vez de se tornarem amarras, dizem respeito a energia e não a concretudes fechadas. E se tornam uma proposta instigante de compreensão de Clarice Lispector por um caminho de «incisas inscrições».

A obra de Carlos Mendes de Sousa trabalha no âmbito da hermenêutica, mas não no modelo clássico. Descarta a busca de um sentido originário, do texto-verdade depositário da voz do autor, com intenções pré-determinadas. Ele reapresenta a obra de Clarice através de figuras e metáforas, como ponto de partida para ampla rede de conexões, só possível graças a uma investigação obsessiva e inteligente. O leitor vai percebendo essa fina construção e concebendo o que o professor defende num ensaio sobre a obra clariceana: uma «espécie de despaisagem ou de suprapaisagem (paisagens-língua ou línguas-paisagem)». Em uníssono com Antonio Candido, confirma que Lispector anunciou a tendência desestruturante que renovou a literatura do século XX e que é tão arrebatadora. Ela lança a isca para pescar a não-palavra para que nós, leitores, a leiamos distraidamente e nos refastelemos com as entrelinhas.

Clarisse Fukelman

Cláudio Daniel
A ESTÉTICA DO LABIRINTO
BARROCO E MODERNIDADE
EM ANA HATHERLY
São Paulo, Lumme Editor / 2011

Cláudio Daniel ousou percorrer o labirinto da obra multifacetada e interartística de Ana Hatherly para encontrar significativos percursos de análise. Neste ensaio, resultante de um trabalho académico, são estudados em particular os experimentalismos e *Tisanas*, ao longo de 200 páginas, com uma sólida introdução teórica, três capítulos rematados por uma breve conclusão e referências bibliográficas fundamentais.

Das páginas introdutórias do ensaio ressalta de imediato uma cuidada contextualização histórica e teórica, apresentando-se autores que influenciaram a estética de Ana Hatherly, como Camões, Sá de Miranda, Pessoa ou Sá-Carneiro, Joyce, Pound ou Mallarmé, assim como Melo e Castro e Alberto Pimenta, coautores de algumas das obras hatherlyanas. O conceito de «obra aberta» de Haroldo de Campos e Umberto Eco constituir-se-á como base teórica central desta análise, sendo funda-